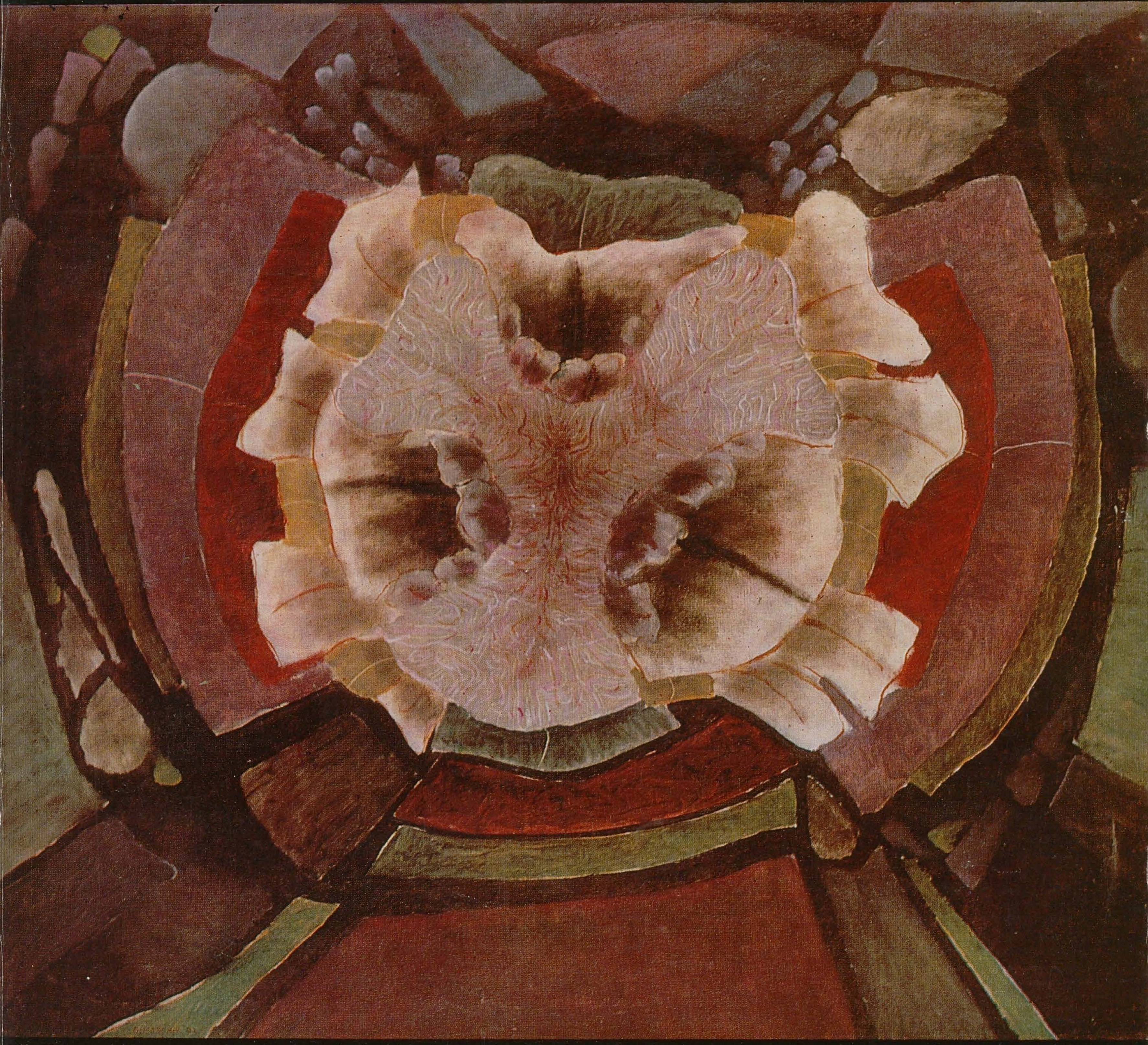
ARTA 79
2-3



ARTA 79

ANUL XXVI NR. 2—3/1979

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Str. C.A. Rosetti 39, telefon 13.91.36
70126 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR

Horia Horşia

PREZENTARE ARTISTICĂ

Georgeta Pusztai

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII

Minerva Văleanu, Angela Ghiţulescu, Emeric Popper, Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:

pentru întreprinderi şi instituţii: lei 204 anual (12 apariţii); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariţii); lei 90 — 6 luni.

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133-135, Bucureşti, România

	1	« ARTA »	Vasile Drăguţ
	2	Despre Saloane	M.D.
	2	Salonul naţional de grafică '78	Mihai Drişcu
	8	Saloanele Municipiului Bucureşti '78	Andrei Pleşu, P. Francu, Paul Petrescu, Olga Buşneag
ARTĂ/ŞTIINŢĂ/EDUCAŢIE	24	Educaţia artistică — sistem de conştientizare	Jean Perciun
	24	Teste de percepţie şi semiotică (I)	Constantin Flondor Străinu
ITINERAR	30	Iaşi, Oradea, Arad, Timişoara	Mihai Drişcu, P. Francu
DEBUT	36	Constantin Cantea	Horia Horşia
	38	Filiala Deva-Petroşani	Eleonora Costescu
	40	Galaţi — fişe de activitate	Maria Magdalena Crişan
	43	Pictorii-profesori brăileni	Adina Nanu
PROFIL	44	Coriolan Hora	François Pamfil
ATELIER	46	Ioachim Nica. Teodor Rusu. Iovian Gheorghe	
	52	Bacău — salonul judeţean '78	Doina Bujor
CÎNTAREA ROMÂNIEI	53	Creatori populari contemporani	Paul Petrescu
	55	Arta şi cultura tracă pe pămînturile bulgare	Radu Florescu
CRONICA	58	Micaela Eleutheriade	Dan Grigorescu
	60	Ion Sima	Horia Horşia
	62	Etienne Hajdu	Andrei Cornea
ARHIVA BRÂNCUŞI	66	Brâncuşi şi mitologiile	Mircea Eliade
	68	Premiile Uniunii Artiştilor Plastici	
	69	Meridiane, Revista revistelor	
COPERTA	I	Grădină suspendată, ulei (lucrare prezentată la prima expoziţie personală în ţară, M.A.R.S.R.)	Ion Gheorghiu
	IV	Ecou, bronz	Vasile Gorduz

	1	« ARTA »	Vasile Drăguţ
	2	Les Salons officiels	M.D.
	2	Le Salon national d'art graphique '78	Mihai Drişcu
	8	Les Salons officiels de la ville de Bucarest '78	Andrei Pleşu, P. Francu, Paul Petrescu, Olga Buşneag
ART/SCIENCE/EDUCATION	24	L'éducation artistique — prise de conscience objective	Jean Perciun
	24	Tests de perception et de sémiotique (I)	Constantin Flondor Străinu
ITINÉRAIRE	30	Iaşi, Oradea, Arad, Timişoara	Mihai Drişcu, P. Francu
DÉBUT	36	Constantin Cantea	Horia Horşia
	38	La filiale U.A.P. Deva-Petroşani	Eleonora Costescu
	40	Galaţi — fiches d'activité	Maria Magdalena Crişan
	43	Les peintres-professeurs de Brăila	Adina Nanu
PROFIL	44	Coriolan Hora	François Pamfil
VISITES D'ATELIERS	46	Ioachim Nica. Teodor Rusu. Iovian Gheorghe	
	52	Bacău — Le Salon régional '78	Doina Bujor
HYMNE À LA ROUMANIE	53	Les créateurs populaires contemporains	Paul Petrescu
	55	L'art et la culture thrace en Bulgarie	Radu Florescu
CHRONIQUE	58	Micaela Eleutheriade	Dan Grigorescu
	60	Ion Sima	Horia Horşia
	62	Etienne Hajdu	Andrei Cornea
LES ARCHIVES BRANCUSI	66	Brancusi et les mythologies	Mircea Eliade
	68	Les Prix U.A.P.	
	69	Méridiens, La revue des revues	
COUVERTURE	I	Jardin suspendu, huile (œuvre figurant dans la première exposition personnelle en Roumanie, Bucarest, Musée d'art de la République)	Ion Gheorghiu
	IV	L'écho, bronze	Vasile Gorduz

	1	« АРТА »	Василе Дрэгуц
	2	О Салонах	М. Д.
	2	Национальный Салон графики '78	Михай Дришку
	8	Салоны Муниципия Бухарест '78	А. Плешу, П. Фрынку, П. Петрекску, О. Бушняг
ИСКУССТВО/НАУКА/ВОСПИТАНИЕ	24	Художественное воспитание — система осознования	Жан Перчун
	24	Тесты о восприятии и семиотики (I)	Конст. Флондор Стрэину
МАРШРУТ	30	Яссы, Орадя, Арад, Тимишоара	М. Друшку, П. Фрынку
ДЕБЮТ	36	Константин Кантя	Хория Хоршия
	38	Филиал Дева-Петрошань	Элеонора Костеску
	40	Галац — Карточки деятельности	Мария МагдаленаКришан
	43	Брэила — Художники-преподаватели	Адина Нану
ПРОФИЛЬ	44	Кориолан Хора	Франсуа Памфил
В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА	46	Иоаким Ника. Теодор Русу. Иовиан Георге	
	52	Бакэу — уездный Салон '78	Дойна Бужор
ФЕСТИВАЛЬ ХВАЛА РУМЫНИИ	53	Современные народные творцы	Пауль Петреску
	55	Фракийские искусство и культура на болгарских землях	Раду Флореску
ХРОНИКА	58	Микаэла Элеутериаде	Дан Григореску
	60	Ион Сима	Хория Хоршия
	62	Этьенн Хайдю	Андрей Корня
АРХИВ БРЫНКУШЬ	66	Брынкушь и митологии	Мирча Элиаде
	68	Премии Союза художников	
	69	Меридианы, Обзор журналов	
ОБЛОЖКА	I	Висяние сады, масло (работа представленная на первой персональной выставке в стране, Бухарест)	Ион Георгиу
	IV	Эхо, бронза	Василе Гордуз

«ARTA»

VASILE DRĂGUȚ

În acest an, revista ARTA împlinește un sfert de veac de apariție neîntreruptă, prilej de justificată bucurie, dar și de bilanț analitic, cu firești doriri de mai bine pentru viitor.

Încununînd o laborioasă etapă de reorganizare a obștei artistice din țara noastră, după ce în anul 1950 luase ființă Uniunea Artiștilor Plastici, apariția revistei ARTA PLASTICĂ a făcut posibilă constituirea unei stări de veghe critică, de stimulativă confruntare a opiniilor în legătură cu problemele curente ale creației. Chiar dacă, o bună bucată de timp, revista s-a adaptat unei conformiste înțelegeri a realismului, promovînd cu precădere descriptivismul lipsit de idei, naturalismul plat și retorismul, paginile sale au găzduit numeroase contribuții critice valoroase, iar abundența materialului ilustrativ a înlesnit o mai bună cunoaștere a artiștilor din toată țara. Se poate spune că, cu ajutorul revistei Arta Plastică, Uniunea Artiștilor Plastici a reușit să consolideze legăturile din complexul său organism, stimulînd dezvoltarea filialelor și a micilor centre izolate.

Reviste de artă existaseră și anterior, dar toate rămăseseră cantonate în programe de lucru locale, ilustrînd mai ales viața artistică a capitalei, eventual a Clujului, a Iașului; niciodată pînă atunci nu apăruse o publicație în care să se oglindească fără discriminări activitatea tuturor artiștilor plastici din țară. Pe de altă parte trebuie observat că, dincolo de îngusta înțelegere a problemelor realismului, revista Arta Plastică are meritul de a fi stimulat arta de for public și angajarea socială a artiștilor. Cînd se va studia procesul remodelării artei române din anii eroici al construirii unei noi societăți în țara noastră, în mod necesar va trebui considerat și rolul revistei Arta Plastică, faptul că articolele sale au polarizat atenția artiștilor către compozițiile tematice, către lucrările cu conținut dens, într-o neîncetată confruntare cu înaltele comandamente ale momentului istoric. Și este util să subliniem adevărul că tocmai revista Arta Plastică a făcut posibilă organizarea unui front al criticii românești, cu Petru Comarnescu, Eugen Schileru, Nicolae Argintescu-Amza, Ion Frunzetti, Mircea Popescu, Radu Bogdan și alții mai tineri care în coloanele acestei publicații și-au făcut debutul și ucenicia de specialitate.

Venirea lui Ion Vlasiu în fruntea revistei a marcat un moment de hotărîtoare îmbunătățire a conținutului și a prezentării grafice. Artist și scriitor de largă deschidere culturală, Ion Vlasiu a știut să imprime publicației un nou stil de lucru, cu statornica preocupare a valorificării celor mai bune tradiții ale artei române. Dezbărate de schematismul interpretărilor conformiste, confruntările critice au cîștigat în adîncime și în ascuțime, varietatea luărilor de poziții făcînd posibilă o mai bună delimitare a valorilor autentice.

O altă perioadă importantă din istoria de un sfert de veac a revistei se leagă de numele criticului Anatol Mândrescu, redactor șef în anii 1968—1975. Pornind de la convingerea nestrămutată că o revistă de artă trebuie să se impună, înainte de toate, printr-o ținută de exigență grafică și poligrafică, Anatol Mândrescu a investit o exemplară pasiune pentru a face din ARTA un simbol de calitate al vieții artistice din țara noastră. Mereu preocupat de perspectiva înnoitoare a artei, el a încurajat investigațiile critice în domeniul prospecțiunilor de limbaj plastic, slujind cu convingere ideea că prin creația artistică poate fi stimulată mișcarea culturală în general.

Treptat, revista a devenit un adevărat forum al dezbaterilor despre artă, angajarea artiștilor și criticilor în problemele spațiului public, ale urbanismului, ale artei multiplicate, ale raporturilor dintre tradiție și inovație etc., etc. fiind asigurată de « mesele rotunde » ale ARTEI, în fond tot atîtea prilejuri de confruntare și de stimulare a ideilor. Înțelegînd că o revistă destinată artistului contemporan trebuie să fie un factor de polarizare spirituală, de receptare a valorilor autentice din trecut și de stăruitoare prospectare a viitorului, ARTA a publicat în coloanele sale numeroase contribuții de referință privind arta populară și medievală românească, operele de artă universală, viitorul creației artistice. O mențiune specială privește modul exemplar în care a fost constituită arhiva Brâncuși, valoroasă nu numai ca efort documentar ci și ca metodă de recuperare critică a unui moment excepțional din istoria artei românești și universale deopotrivă.

Și mai presus de toate, nu vom uita că revista ARTA a fost în perioada evocată un foc viu al conștiințelor, că prin intermediul ei spiritul militant al artei a dobîndit noi și noi valențe, cu nobilul țel de a sluji istoria contemporană a poporului nostru, epopeica luptă pentru făurirea unei societăți mai bune.

Și iată, acum, la capătul a douăzeci și cinci de ani de existență, se poate spune că nobila torță, care i-a fost încredințată la înființare, a fost purtată cu demnitate de revista ARTA, adevărat mesager al artei române din zilele noastre. În paginile sale s-a adunat o comoară de preț, pe care nu acum o putem analiza așa cum se cuvine: zeci de mii de reproduceri după lucrări de artă și mii de articole, ceea ce reprezintă tot atîtea documente revelatoare privind progresiva dezvoltare a artelor din anii care au trecut. Istoria artei plastice din România contemporană este cuprinsă cu generozitate în aceste documente fără de care nici nu ar putea fi evocate în mod convingător realizările unei epoci artistice de remarcabilă efervescență.

În pragul unei noi perioade de activitate, revista ARTA își propune să devină încă și mai mult decît a putut să fie pînă acum un adevărat purtător al conștiinței critice, să exalte fără preget valorile autentice ale creației artistice autohtone, să stimuleze dezbaterile, să stabilească o statornică punte de comunicare între toți artiștii. Considerînd stadiul actual al dezvoltării artelor plastice din țara noastră, revista ARTA și-a înscris în program să sporească numărul materialelor consacrate filialelor U.A.P., a căror dinamică a fost neglijată în ultimul timp. Se cere extinsă și adîncită analiza raporturilor dintre artă și societate, în perspectiva întregului proces de dezvoltare socială și culturală a țării. Revista ARTA va trebui să se implice cu mai multă răspundere în problemele esteticii urbane și industriale, dată fiind capacitatea de influențare și de educare a bunului gust de care dispun formele de artă publică și multiplicată. Punînd în dezbatere manifestările expoziționale curente și principalele realizări din diferitele domenii de creație, revista intenționează să stimuleze schimburile de opinii, să promoveze calitatea, să contribuie la stabilirea unui climat de ebulițiune spirituală.

Pornind de la premisa că arta contemporană nu poate fi durabilă decît prin cultivarea unui nobil respect pentru tradițiile creației autohtone, revista ARTA își propune să facă mai bine cunoscute operele și monumentele de artă populară și medievală, să demonstreze că valorile culturale românești se așează cu cinste în patrimoniul european și universal. Numai un popor care își respectă propria cultură și înfăptuirile sale se poate bucura de stima și prețuirea altor popoare.

Știind că în epoca noastră, mai mult decît oricînd, este necesară o temeinică analiză a problemelor cu care se confruntă arta plastică din întreaga lume, revista ARTA dorește să continue eforturile făcute și pînă în prezent pentru a pune în discuție manifestările expoziționale, cărțile de artă, tendințele și luările de poziție privitoare la inovațiile de limbaj, cu privire la rolul și funcțiile artei în societatea contemporană.

Sîntem convinși că, slujind cu devotament cauza artei române contemporane, revista ARTA slujește propășirii culturale în general, slujește poporului român și demnei sale afirmări în lume.

Despre saloane

grafică • pictură • sculptură • arte decorative

Pornim de la evidența faptului că organizarea unei expoziții, indiferent de gradul de complexitate și de domeniul abordat, este o activitate; ca orice activitate, presupune o bază motivațională, o structură — o organizare prin autoreglare — și un scop, o țintă în raport cu care se autoreglează. Cum descrierea sistematică a mesajelor artistice conținute de recentele saloane — anuala republicană de grafică desfășurată în sălile Dalles, Salonul municipal de pictură și sculptură de la Muzeul de artă al Republicii și prima municipală de arte decorative de la Muzeul colecțiilor — ar fi practic imposibilă, în analiza obiectivelor de investigat, dintr-o perspectivă socio-psihologică, trebuie să nu pierdem din vedere — dacă nu putem da un răspuns cît de cît complet — o serie de întrebări în aparență simple: ce au urmărit comunicatorii, participanții la expoziție? de ce au formulat așa? ce factori din ambianța socio-culturală au determinat forma mesajelor? Aici intervine o bifurcare problematică, fie în sens *comparativ retrospectiv* **(dacă scopul a fost doar o reunire cu periodicitate fixă a ceea ce au — se presupune — cel mai bun atelierele, iar « scenariile » expozițiilor constau numai în « ce dă », « ce iese » la însumare, atunci sînt de apreciat o serie de rezultate individuale, o suită de monologuri ce conduc la medii destul de convenabile), fie** *prospectiv* **(și atunci, în perspectiva încercării de a elabora o imagine concretă și coerentă asupra viitorului artelor plastice, constatăm că expozițiile apar ca niște hărți cu destule pete albe; la anuala de grafică, specia autonomă — grafica « de șevalet » — primează cantitativ și calitativ, zonele de cea mai hotărîtă incidență socială sînt cel mult enunțate — ca în « secțiunea » de design a salonului de arte decorative — dacă nu eludate.**

Din acest al doilea unghi de vedere ar fi, credem, utilă o prealabilă introducere a unor termeni ce contribuie la o mai completă înțelegere a manifestărilor expoziționale de tip salon, în afara aceleia curente și în alte domenii — ca în saloanele de automobile, tîrgurile industriale etc. — ce ne informează cu punctualitate asupra noutăților. Putem astfel urmări o expoziție ca teren de *acumulare culturală*, **desemnîndu-se prin aceasta procesul de creștere prin care noi elemente sau trăsături culturale se adaugă datorită intervenției, descoperirii sau împrumutului. Intervine aici și fenomenul de** *aculturație*, **adică transferul de valori noi, efortul de asimilare a acestora. (Dintre exemplele cele mai la îndemînă avem zonele în care apare fenomenul de renunțare la aura unicității, trecerea la seriere — e drept doar în intenție, căci modelul din lemn e doar o etapă incipientă în designul de obiect — tentativele de contemporană înțelegere a graphic designului — acesta nu este o sumă de minispecializări independente — sau, pe plan tehnic, startul, chiar dacă întîrziat, al tipo-artei, producția artistică realizată prin procedee tipografice). Ar fi de distins mai multe tipuri de acumulare culturală, cea** *progresivă*, **provenită din dezvoltarea vechilor tipare, cea** *aglutinativă*, **ce introduce noi elemente (acesta este de altfel stadiul dovedit de prezentele expoziții) și, în sfîrșit, o acumulare culturală prin** *devenire-substituire*, **ce duce la modificări de structură. Expoziția mai este și loc de manifestare concretă a** *convergenței culturale*, **de progresivă apropiere față de alte culturi, prin asemănări de factori de mediu, tipare culturale etc. (să exemplificăm prin așa-numitul « stil internațional » în design și în desigur nu mai puțin internaționalul mod de manipulare a imaginilor fotografice în pictură și grafică).**

Extrema varietate a conținutului expozițiilor — varietate pînă la aspectul de relativă *anomie*, **acea stare de dezorganizare mai ales față de un sistem de valori acreditate tradițional (nu este deci vorba numai despre destul de numeroasele cacofonii etalatorii — mai flagrante în salonul de grafică și în așezarea picturilor — ce neglijează/sfidează relațiile de vecinătate) apare ca un exemplu concret asupra a ceea ce se numește** *acomodare socială*, **dorință de cooperare, spirit de toleranță, să recunoaștem mai puțin des întîlnit la un grup de apartenență ca acela al artiștilor, grup reputat — în actualitate nu se știe cu cîtă justificare — ca o sumă de mai mari sau mai mici intoleranțe profesionale, pînă la incapacitatea mentală de a accepta controversa, suportarea atitudinilor artistice contrare propriilor opinii.**

Fără a cădea în eroarea criticismului, adică în tratarea negativistă a zonelor supuse analizei, dar rezistînd tentației aprecierilor euforice — chiar dacă de exemplu putem accepta și menționa opinia Ameliei Pavel despre « pădurea de mici capodopere » care este salonul de grafică (cf. revista Cronica nr. 4/1979) — vom încerca, în spirit critic, o evaluare cît mai riguroasă a faptelor. Indiscutabil, țelul este stabilirea unei cît mai largi *audiențe*; **și aici funcționează o necesară distincție între audiența** *potențială* **și cea** *reală* **(se înțelege astfel că audiența reală a numai proiectelor de afișe sau a numai caroseriilor de obiecte de uz este extrem de restrînsă).**

Se mai impune o precizare: larga audiență nu înseamnă automat coborîrea la nivelul — abstracție comodă — gustului « marelui public », chiar dacă în expoziții putem decela intenții de flatare a unui asemenea gust (unele aplicații artizanale ce nu depășesc nivelul poate stimabil, în alt context, de hobby, în municipala de decorativă). Importantă este sublinierea faptului că « nu este în natura societății socialiste de a dezvolta o producție culturală destinată consumului larg în scopuri lucrative, comercializarea culturii, propagarea pseudovalorilor sau antivalorilor de dragul profitului... Structurarea etajată a culturii socialiste nu corespunde idealului culturii socialiste și comuniste; dimpotrivă, acest ideal implică depășirea acestei structuri etajate, însă nu printr-o nivelare *în jos*, **ci prin structurarea întregii culturi în jurul și pînă la urmă la nivelul culturii „culte" (cf. Andrei Roth, Informații și cultură, în culegerea Știință, filosofie, ideologie, Editura politică 1974, pp. 168–169).**

M. D.

LA O ABORDARE GLOBALĂ, căci analize nominalizate, cînd este vorba despre o manifestare cu 305 participanți ce expun 503 lucrări, pot deveni proba unor opțiuni subiective, în Salonul de grafică sînt de distins o serie de caracteristici:

— o prezență mai substanțială — 106 expozanți — a artiștilor din alte centre ale țării (Cluj-Napoca, Timișoara, Craiova, Iași), ceea ce uneori — cazul cel mai spectaculos este al participanților de la Sf. Gheorghe — impune o revizuire a opiniilor în circulație legate de potențialul artistic presupus;

— o « întinerire » a Salonului prin participarea însemnată, nu numai din punct de vedere cantitativ, a plasticienilor din ultimele promoții, ceea ce înseamnă că eterna ceartă din istoria artelor, în fapt așa-numita « ceartă dintre generații » cu încrucișarea exclamațiilor « loc tinerilor ! », « tinerii la locul lor ! » și-a găsit aici o rezolvare corespunzătoare;

— ca un semn al ștergerii compartimentărilor îngust corporative participarea notabilă a unor artiști « înscriși » ca pictori, sculptori, decoratori *(Horia Bernea, Marin Gherasim, Val Gheorghiu, Leonard Răchită, Ion Iancuț, Neculai Păduraru, Ileana Dăscălescu)*;

— remarcabila sporire a interesului pentru desen. Acesta ocupă actualmente un loc privilegiat în artele plastice contemporane, el devine prima și indispensabila concretizare, încarnare a oricărei idei plastice; la nivelul desenului se întîlnesc toate genurile activității creatoare *(Vasile Kazar, Ligia Macovei, Constantin Baciu, Silviu Băiaș, Victor Vladimir Ciobanu, Ion Stendl, Ioachim Nica, Damian Petrescu, Georgeta Pusztai, Casia Csehi, Denisa Mașek, Butak Andrei, Aurel Bulacu, Viorel Popescu, Vlad Micodin, Mircea Muntenescu)*;

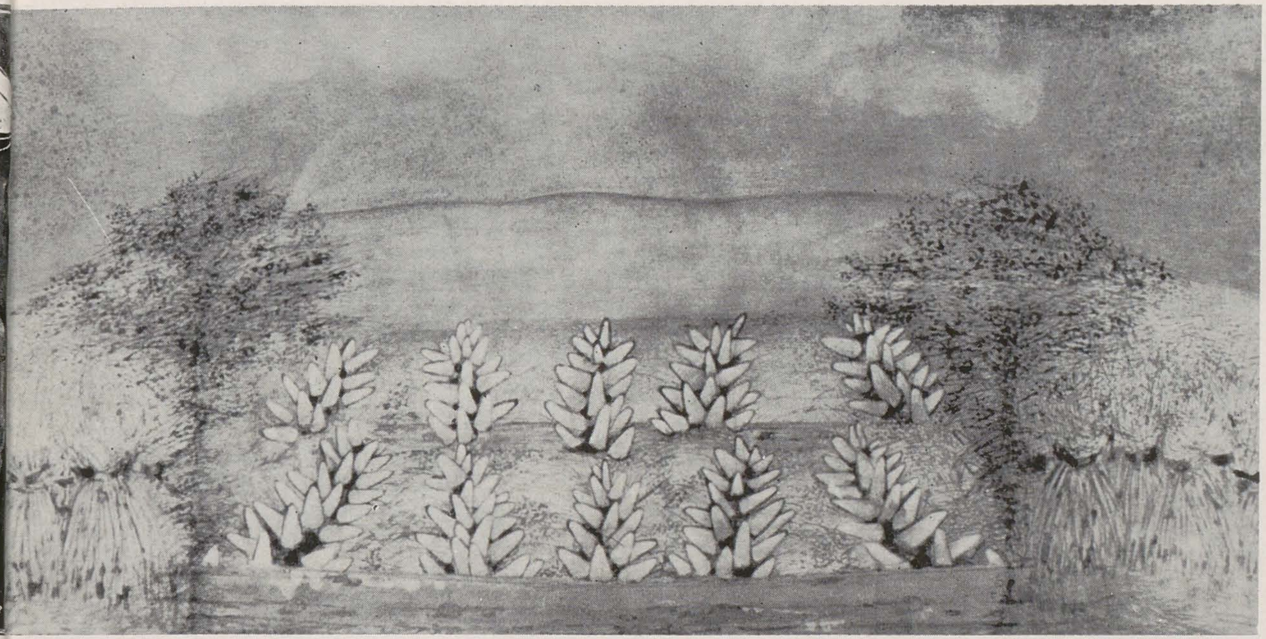
— pe de altă parte, s-a produs o restrîngere cantitativă a interesului pentru, să-i spunem, « școala » căreia îi este specifică utilizarea imaginii deja introduse în circuitul de consum, transportul de fotografie și procedeele curente de fragmentare și montaj *(George Mazilu, Georgeta Boruzs, Ioan Horvat-Bugnariu)*.

Este vorba despre o atitudine obiectivă, o viziune oarecum pragmatică, ce se depărtează mult, este chiar la antipodul soluțiilor artei ca proiecție

VASILE BABOIE: Junii din Scheii Brașovului

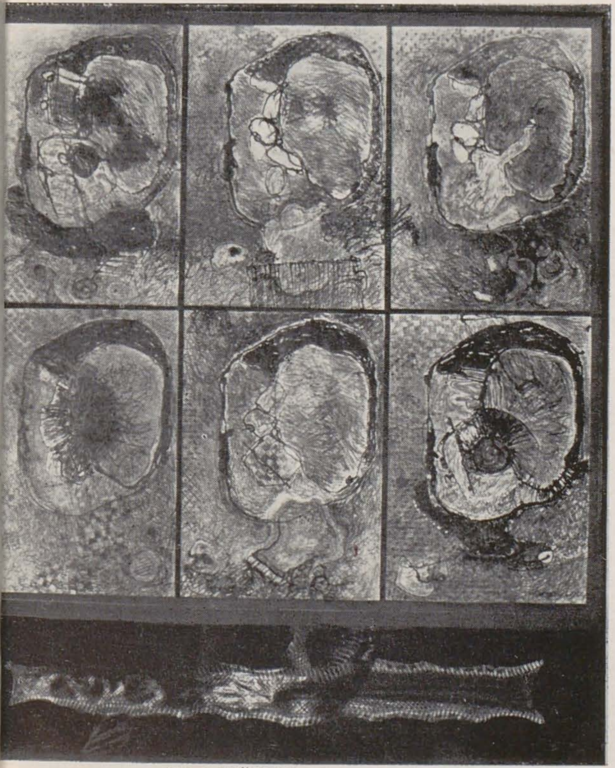
IOAN UNTCH: Exterior

LIGIA MACOVEI: Invazie

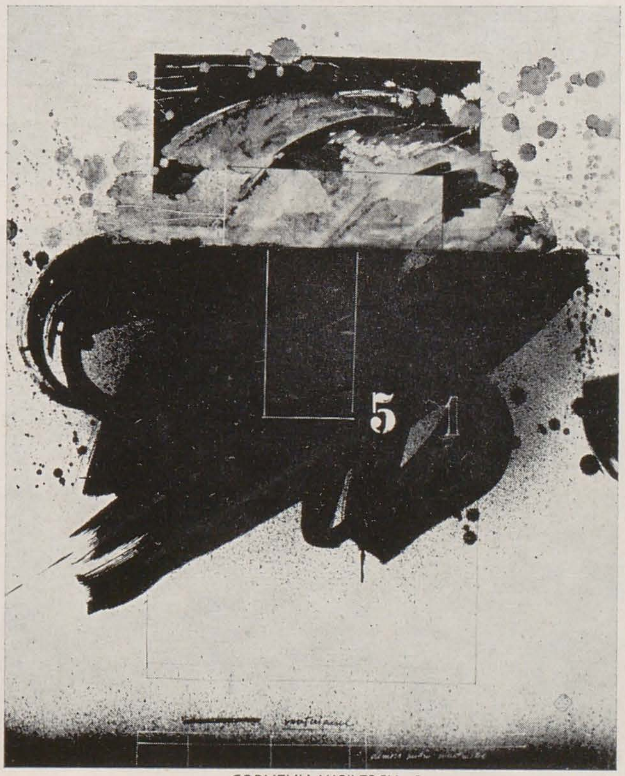


DENISA MAȘEK: *Peisaj cu grape*

MIRCEA DUMITRESCU: *Compoziții inutile dar lungi*



GETA BRĂTESCU: *Cele șase zile lucrătoare ale Medeei*



CORNELIU VASILESCU: *Demers pentru construcție*

a vieții interioare. S-a observat că apelul la modalități din perimetrul fotografiei și cinematografului vine și din dorința de a stabili un teritoriu comun cu privitorul — prin ușurința lecturii (s-a găsit în aceasta o temporară soluție de prescurtare a distanței artă-public) — dar, în același timp, s-a putut semnala în această direcție a « consumatorilor de imagini » o relativ rapidă banalizare prin apelul nediferențiat la aproximativ aceleași surse de materie primă. Este îmbucurător că artiștii au ajuns, primii, la concluzia că doar manevrarea imaginii în diverse grade, între eficacitate și simplismul comod, poate produce un *nou academism*.

Nu este mai puțin adevărat că și cercetarea prin *desene care au ca subiect desenul* își atinge stadiul academic, adică închiderea în propriile formule, în noile dogme, atunci cînd prin transport din arsenalul conceptualist și post-conceptualist (« voga » bariolărilor, ștergerilor, bifărilor, numerotărilor, un studiat aer de imperfecțiune executivă au fost sesizate — cf. cronica lui Virgil Mocanu din România literară nr. 50/1978) mimează conștiința teoretică.

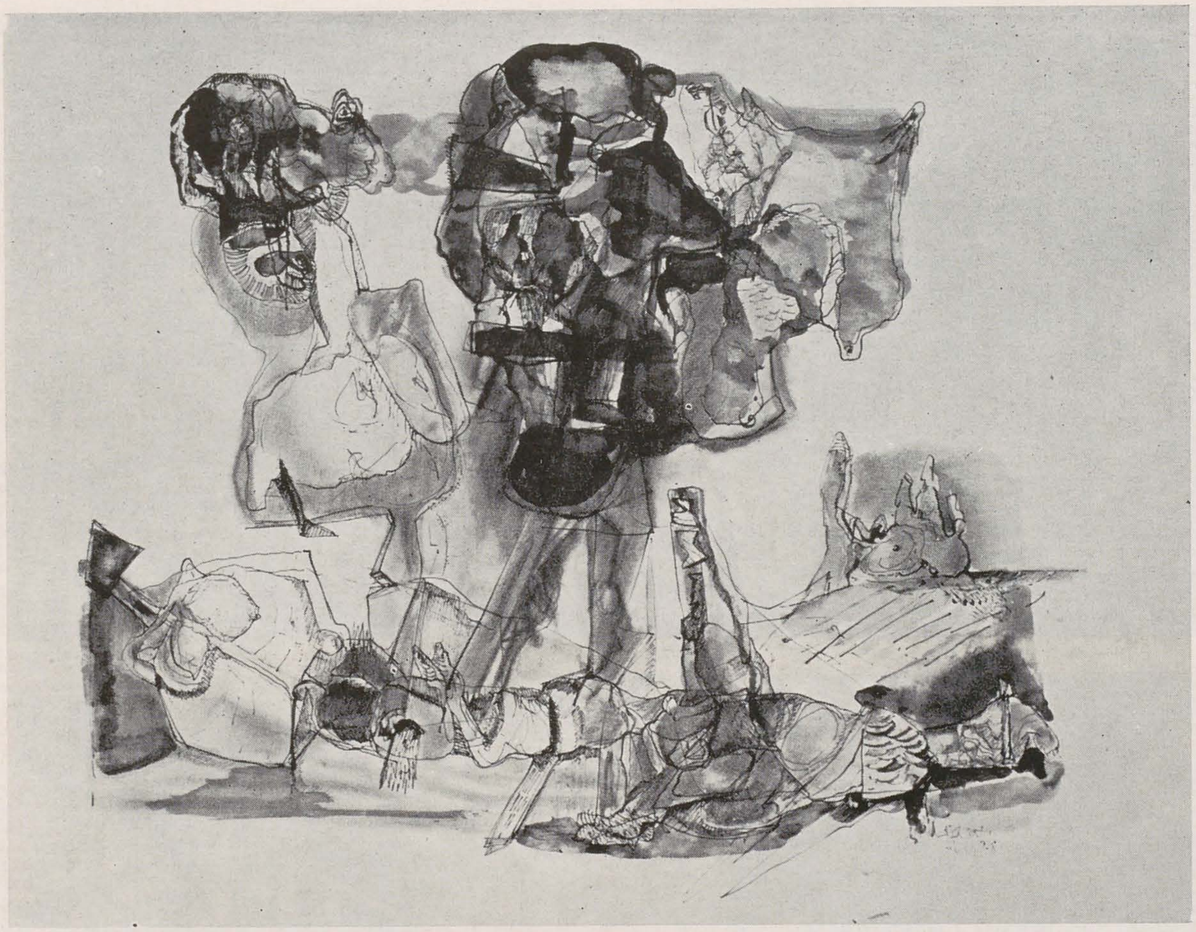
Mai semnalăm că la instrumentarul graficienilor s-a adăugat recent și tiparul offset (utilizat de *Wanda Mihuleac, Chira Kristinel Popescu, Ioan Horvat-Bugnariu*); desigur nu vedem în aceasta doar o simplă dorință de emancipare față de tehnicile tradiționale, ci o necesitate, în condițiile difuzării curente a « multiplilor de autor ».

Tehnicile tradiționale ale gravurii — importantă zonă a salonului — sînt ilustrate de numeroși artiști din toate generațiile *(Mircea Olarian, Gy Szabo Bela*, regretata *Sonia Barcianu, Fred Micoș, Ala Jalea Popa, Ileana Micodin, Hortensia Masichievici, Matyas Iosif, Nicolae Săftoiu, Ion Panaitescu, George Leolea, Mircea Dumitrescu, Adina Caloenescu, Florin Maxa, Ion Tițoiu, Sofia Fränkl, Dana Olariu, Varga Katalin)*. În special în gravura în metal se face uneori simțită tentația unui soi de « narcisism lingvistic », în sensul exacerbării lui « cum se face ».

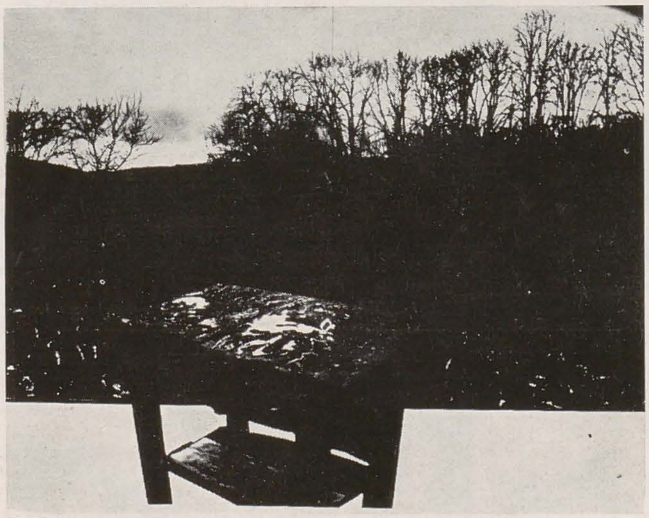
Chiar dacă în realitatea practicii artistice lucrurile nu sînt atît de tranșante, în domeniul extrem de

cuprinzător al graficii poate funcționa o primă diferențiere între zona *solitarului* și zona *socialului* (desenul ca cercetare personală, de exemplu, poate fi numai « de sertar », dar un afiș destinat exclusiv aceluiași loc este o anomalie). Menținîndu-ne la aspectul retrospectiv poate n-ar fi lipsit de interes să delimităm această zonă a socialului, așa cum o vedea, încă acum 35 de ani, Petre Grant: « Dacă artele pure sînt *ceea ce vrei să vezi* într-o țară, în schimb grafica este *ceea ce ești obligat* să vezi în acea țară »; el consideră grafica « un tratat de amiciție cu masele », grafica, scrie el, « sînt afișele de pe stradă, prospectele și cataloagele, coperțile și ilustrațiile de cărți, paginația ziarelor și revistele, firmele și vitrinele magazinelor, prezentările și ambalajele de tot felul, de la produsele de înfrumusețare pînă la pachetul de țigări, biletul de tramvai și legitimațiile de tot soiul, hîrtiile de valoare, înseși anunțurile oficiale, ,,afiptele'', semnalizările circulației și cîte și mai cîte... litera scrisă este obsesia covîrșitoare a orașului în orice țară ». Este vorba despre ceea ce astăzi, cu un termen generic, se numește graphic design, iar această listă detaliată are aici rostul de a indica un teritoriu al absențelor din expoziție.

Afișul și ilustrația de carte, existente, nu sînt, chiar față de expoziții anterioare, printre centrii de interes ai manifestării. În multe ocazii s-a vorbit

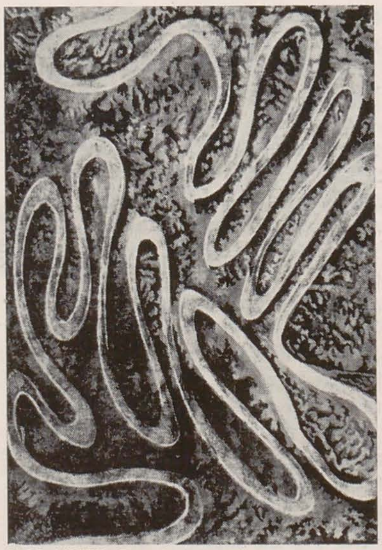


VASILE KAZAR: *Compoziție*

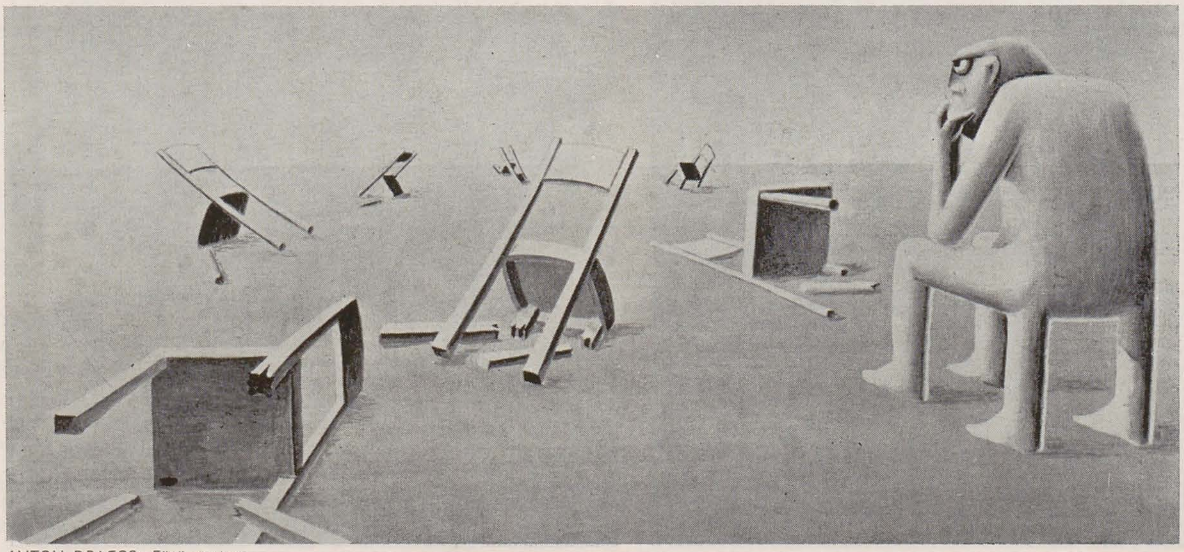


IOAN HORVAT-BUGNARIU: *Bacoviană*

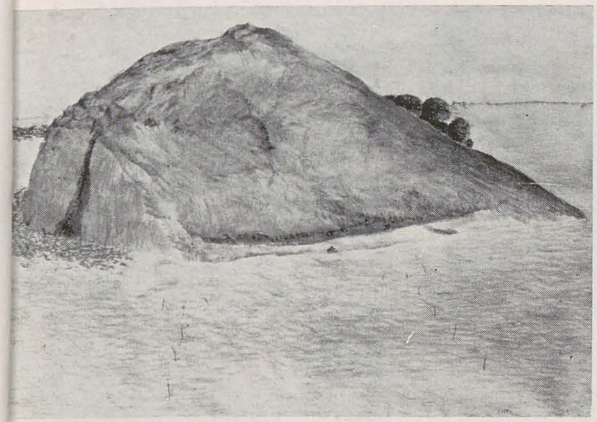
LAKATOS IREN: *Sărbătoare*

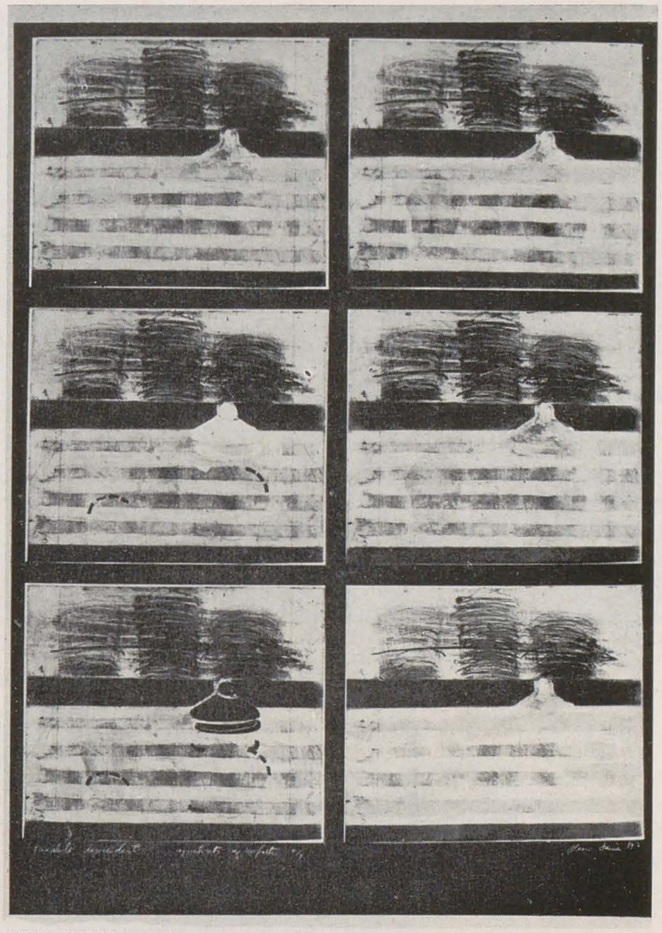


FRED MICOȘ: *Transfăgărășanul*

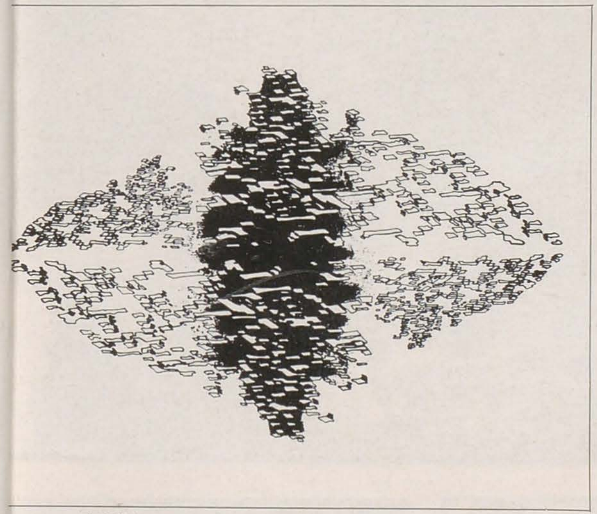


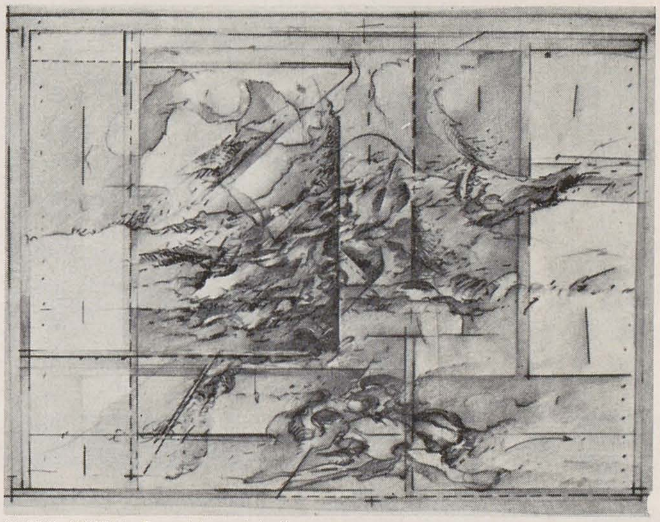
ANTON DRAGOȘ: *Fără cuvinte*


VLAD MICODIN: Popina

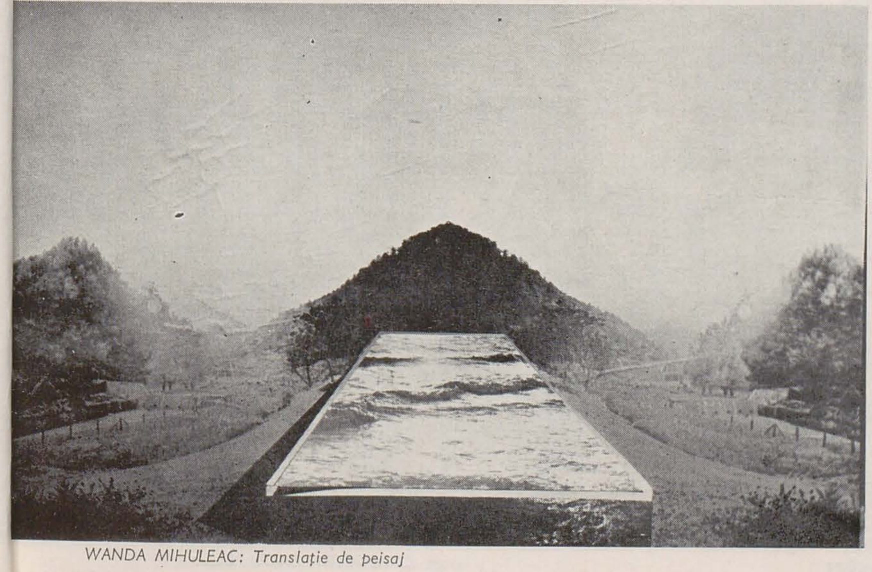

DANA OLARIU: Variabilă dependentă

PLUGOR SANDOR: Adv Endre I


FLORIN MAXA: Din ciclul Orașul

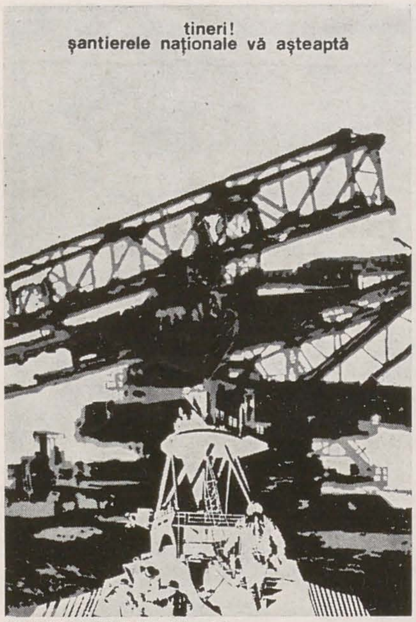

BUTAK ANDREI: Deveniri spațiale II

despre intrarea acestor domenii într-un con de umbră, fenomen datorat în principal unui anume dezinteres și a unei diletante orientări în alegere din partea organismelor teoretic interesate. Timpul nu a modificat se pare situația semnalată acum un sfert de secol de Iosif Cova: « Cei care comandă afișele noastre sînt aproape întotdeauna oameni care vin în contact cu arta în mod ocazional, deci fără o pregătire temeinică » (Arta Plastică nr. 1/1954). Este de presupus că practicienii genului, avînd mereu de depășit aceleași probleme — în principal opțiunea comanditarului după criterii extra-artistice (alegerea căzînd pe afișe de cele mai multe ori perfect anodine, tipărite fiindcă de mulți ani seamănă cel mai mult cu cele anterioare) — în majoritate realizînd machete 1/1, afișe unicat de expoziție, subspecie rarissimă în practica internațională — ca dovadă cele mai multe expoziții internaționale se fac cu afișe tipărite și la care grafiștii români nu au, *ab initio*, acces — practicienii genului, deci, resimt o obstrucționare repetată, o deprivare de culegerea rezultatelor muncii lor; fenomenul se reflectă fie în aplatizarea deliberată a ideilor emise cu obsesia exemplarului unic, fie în jocul mandarinic al « piesei » gustate de un mic grup de cunoscători. Din start plecîndu-se cu ideea că afișul nu este destinat industriei culturale, circuitului public și că este făcut ca să

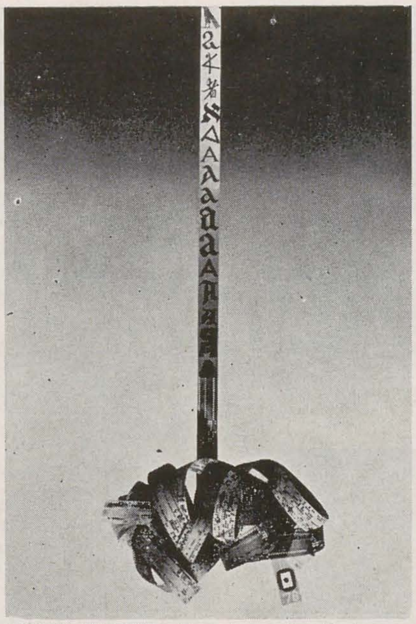

WANDA MIHULEAC: Translație de peisaj

ION TIȚOIU: Compoziție istorică

Grafica
Salonul național '78



CORNELIU RICMAN: Tineri ! șantierele naționale vă așteaptă


NICOLAE CORNELIU: Moștenirea culturală și civilizația contemporană

CLARA TAMAS BLAIER: Mai presus de orice

nu fie tipărit — situație suprarealistă tipică ! — publicul vede în expoziții afișe, în limbi străine, ipotetice produse pentru export. (O paranteză: afișul expoziției este un exemplu despre cum nu trebuie să arate un afiș iar netipărirea catalogului pînă după închiderea expoziției este o « tradiție » împotriva căreia trebuie să luptăm).

Atîta timp cît în cadrul circuitelor culturale nu apare limpede faptul că domeniul graphic designului nu este o producție autistă, suficientă sieși, că este, dimpotrivă, guvernat de simțul alterității, că scopurile sale implică fructificarea socială, progresul — în fapt recuperarea unei serioase și primejdioase rămîneri în urmă — apare cel puțin problematic, iar intențiile demonstrative ale specialiștilor în comunicare vizuală (printre care, în expoziție, *Iosif Molnar, Constantin Costa, Dan Alexandru Ionescu, Radu Șteflea, Clara Tamas Blaier, Nicolae Corneliu, Leontin Plosca*) asupra neutilizării unui notabil potențial creator nu trec pragul sălii de expoziție spre marele oraș, rămîn o îndărătnicie — preferabilă totuși abandonului — dar ineficace pe plan social.

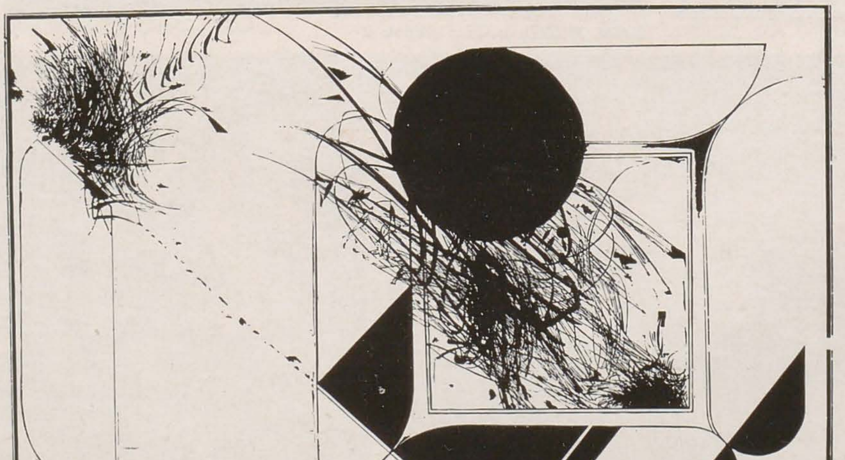
Relația plasticianului cu producția de carte apare — cel puțin cantitativ — destul de firavă; oricît am « pristandaniza », puțini sînt autorii în domeniul ilustrației de carte: *Octav Grigorescu, Vasile Socoliuc, Mircea Munțenescu, Emil Chendea, Pompiliu Dumitrescu, Ștefan Damo, Veronica Bodea Tătulea, Plugor Sandor.*

Și în caricatură și desenul umoristic trebuie observată o oarecare întinerire, « senatorii de drept » nefiind întotdeauna și așii probei (printre expozanți, *Mihai Stănescu, Helga Unipan, Octavian Bour, Nell Cobar, Anton Dragoș, Miron Dinulescu*).

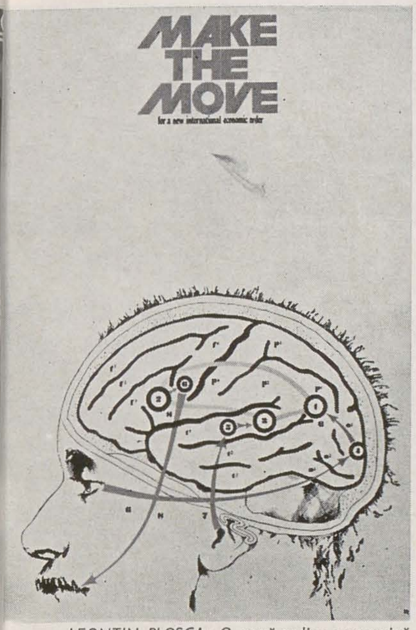
Rezervele exprimate, sperăm că se înțelege, nu au sensul unui cîrcotaș scepticism dizolvant — cum ar putea să aprecieze unii autori plonjați în automulțumire — ci dimpotrivă, au un țel *meliorist*, care, prin definiție, înlătură pesimismul în favoarea unui optimism relativ, critic și realist, urmărind — anticipare operațională — dezvoltarea logică a posibilităților de optimizare în aceste domenii ale producției artistice.

MIHAI DRIȘCU

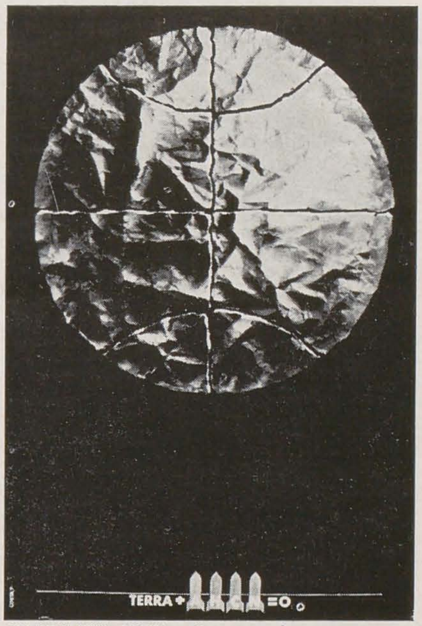
CASIA CSEHI: Regnuri


IOACHIM NICA: Cadou pentru dimineața zilei de naștere

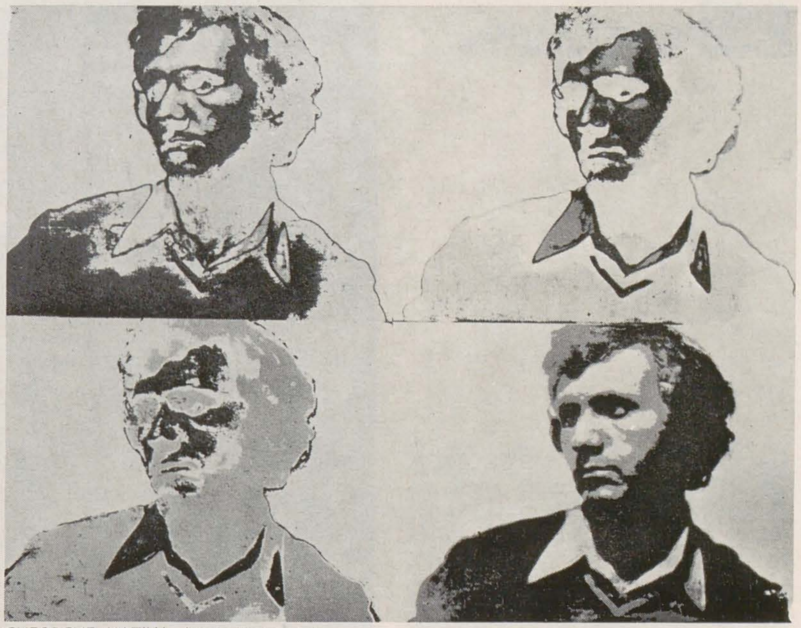
CONSTANTIN BACIU: Desen

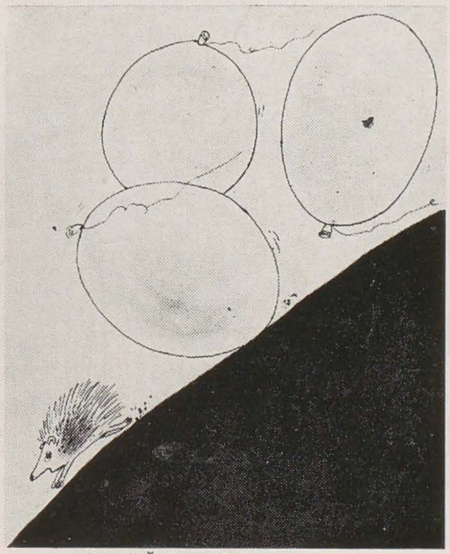


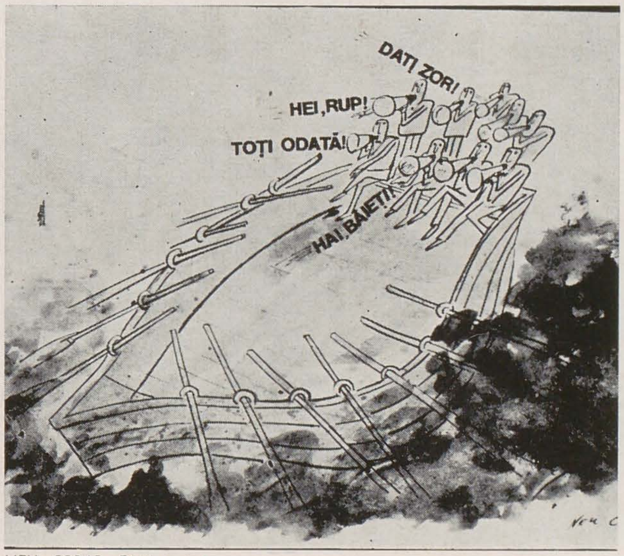
LEONTIN PLOSCA: *O nouă ordine economică*



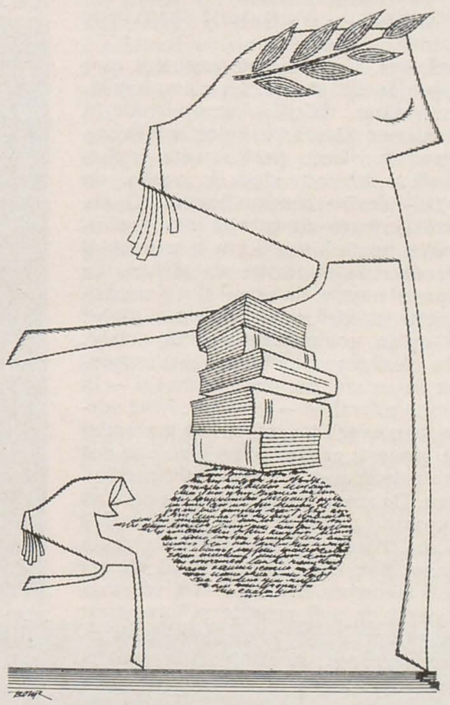
CONSTANTIN COSTA: *Afiș pentru dezarmare*


GHEORGHE MAZILU: *Autoportret serial*


MIHAI STĂNESCU: *Fără cuvinte*



NELL COBAR: *Fără cuvinte*


OCTAVIAN BOUR: *Fără cuvinte*

POMPILIU DUMITRESCU: *Ilustrație de carte*

MARILENA SZABO: *Ipostaze*

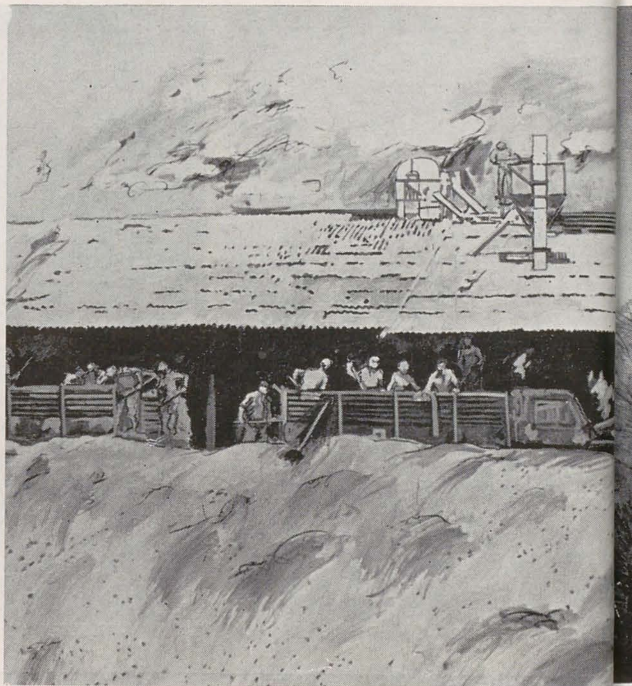
Pictura
Salonul bucureștean '78

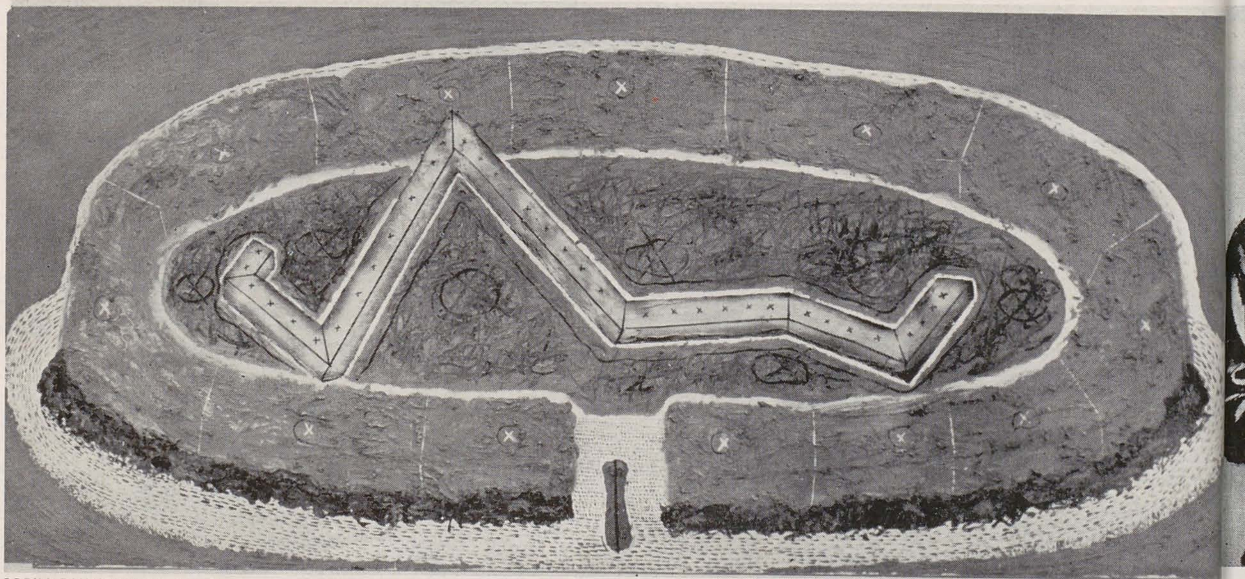
FRAGMENTE DINTR-O CRONICĂ IMPOSIBILĂ. *« Despre opera expusă într-o expoziție colectivă unde fiecare artist nu expune decît puține lucrări, criticul conștiincios se va feri să formuleze o apreciere definitivă — și nu o va face decît în cazuri de lipsă de talent evidentă ; ținînd seama de multiplele împrejurări de care se leagă primirea într-o expoziție colectivă, criticul poate plasa și un cuvînt de încurajare . . . »* . *(FRANCISC ȘIRATO, 1919)*

Așa este. Cronica unei expoziții care cuprinde 320 de lucrări e imposibilă. Sau, măcar, dificilă. Accentul cade în asemenea măsură pe colectivitate, pe ansamblu, încît performanța individuală — decisivă cînd e vorba de artă — devine nesemnificativă. O expoziție mare constituită din mediocrități poate fi mai bună, în ansamblul ei, decît o expoziție de vîrfuri. La Salonul nostru municipal sînt și mediocrități și vîrfuri, iar efectul global e — prin compensație — mulțumitor. Nu pleci din sălile Salonului transportat de extaze, dar pleci edificat și — în limite tolerabile — gînditor. Fiind vorba de o expoziție colectivă e preferabil să gîndești asupra unor *probleme* mai mult decît asupra unor *cazuri* particulare. De aceea, cronica ideală a oricărei expoziții colective e o cronică fără nume. Așadar, încă o dată : o cronică imposibilă. Căci n-ar participa nimeni la o asemenea expoziție fără speranța secretă de a fi reperat și înregistrat ca excepție față de toți ceilalți. Vom încerca,totuși, să rămînem la probleme. Și dacă vom pomeni unele nume, o vom face doar cu titlu ilustrativ. Să nu se supere, prin urmare, nici cei nepomeniți, nici cei abia pomeniți. Nu vrem să dăm note tuturora, nici să semnăm inventare politicoase. Nu vrem decît atît cît putem : să medităm nestingheriți asupra lucrurilor văzute. Și pentru a nu mima o coerență care nu există nici în obiectul meditațiilor noastre, le vom transcrie în chip disparat, nelăsîndu-le să treacă drept altceva decît sînt : simple fragmente dintr-o cronică imposibilă . . .

Panicați de o atît de masivă proliferare de calități diferite, ne-am refugiat în cantitativ. Am stat să numărăm. Am aflat, astfel, că din cele aproximativ 320 de tablouri expuse, cam 160 (adică jumătate) sînt peisaje. Să fie vorba de vreun tradițional pășunism? (Șirato se plîngea și el, acum șaizeci de ani, de inflația de peisaje « frumoase » din expozițiile românești). Să fie inevitabila « întoarcere la natură » de după excesele de cerebralitate ale imagisticii moderne? Sau e vorba de

VLADIMIR ȘETRAN: Constructori de nave


ION BITZAN: Recolta 1978


SORIN DUMITRESCU: Loc II

CONSTANȚIU MARA: Portret de copil

GABRIELA PĂTULEA DRĂGUȚ: Culesul roadelor, fragment

ȘTEFAN CÂLȚIA: *Toamnă în Transilvania*

ION SĂLIȘTEANU: *Întoarcerea, 1918*

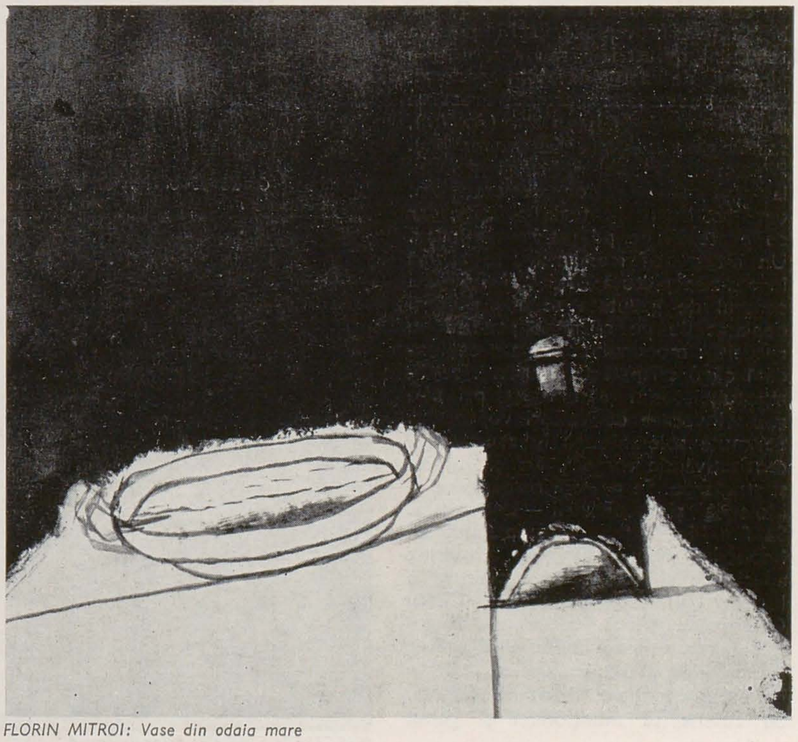
MIHAI CISMARU: *Fată cu cobză*

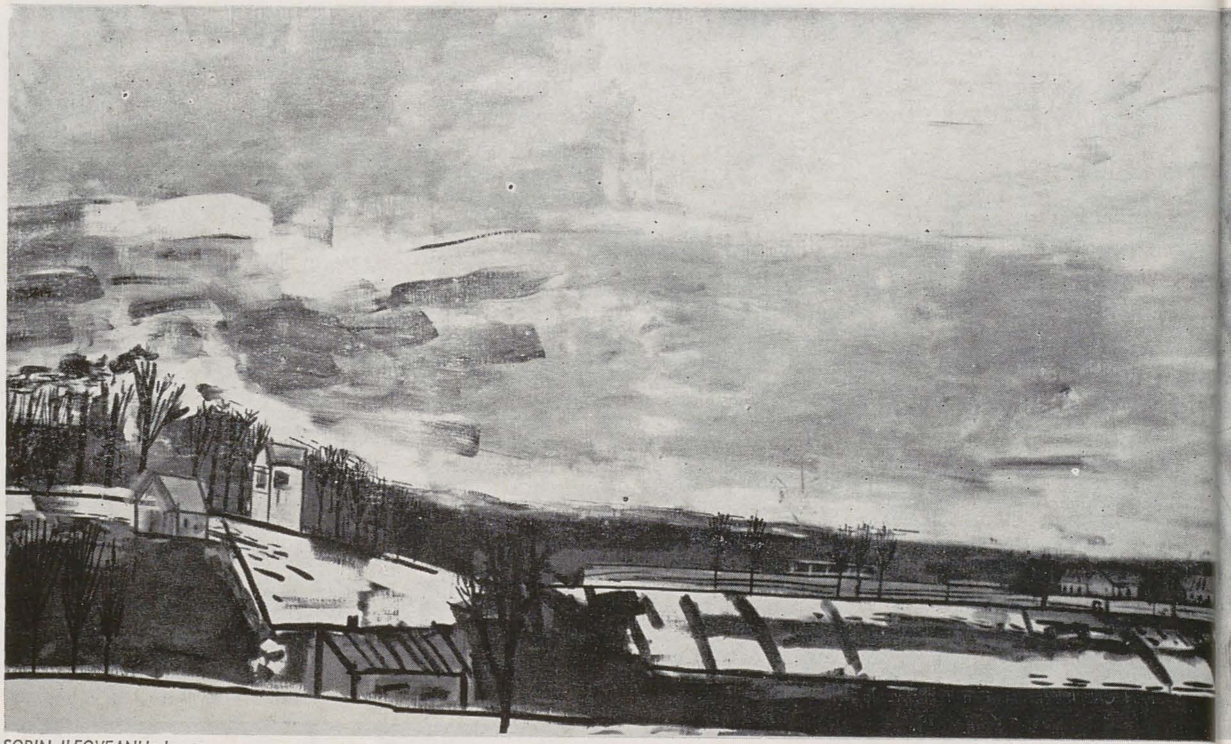
PAVEL CODIȚĂ: *Peisaj cu pomi — Săftica*

confort pur și simplu? Peisajul e, în definitiv, un gen hiper-convenabil: poate fi și atemporal — ceea ce place spiritelor speculative, și impregnat de actualitate — ceea ce place jurnaliștilor. Poate fi generic (și atunci se cheamă *Peisaj cosmic*, *Impresia nopților albe II*, sau, de-a dreptul *Peisaj*), dar poate fi și specific (*Peisaj din cartierul Dămăroaia*, *Peisaj din Corsica*, *Ciulnița — după culesul recoltei*). Poți popula un peisaj cu nuduri metafizice, cu tractoare, cu vedenii suprarealiste și cu chipuri luminoase de oameni simpli. Poți face peisaj figurativ — să placă privirilor conservatoare, peisaj stilizat — să placă snobilor sau peisaj abstract — să placă la toată lumea . . . Poți rămîne în zona purelor senzații, în aceea a purei emotivități sau în aceea a obiectivității fără iluzii (*Stația de concasare de pe Lotru*). Poți face peisaj folcloric, peisaj industrial, peisaj oniric, peisaj de idei, peisaj science-fiction și, la rigoare, simplu peisaj. Pe scurt — Salonul o dovedește — peisajul e un gen în care nu se poate greși, o cheie pentru toate ușile.

Ar fi, poate, instructiv să clasificăm întreaga producție a Salonului după criteriul poncifelor stilistice și tematice predominante. Vom înregistra, astfel, cîteva din marile capcane ale plasticii noastre, cîteva din gravele ei rătăciri, alimentate de o ușuratică

MICAELA ELEUTHERIADE: *Gang la Bistrița*


FLORIN MITROI: *Vase din odaia mare*



SORIN ILFOVEANU: *Iarna*

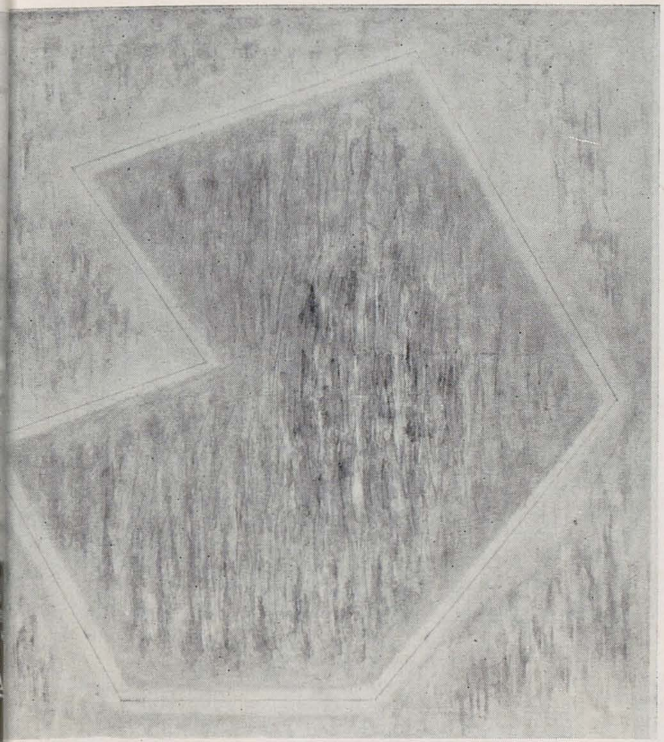
GRIGORESCU ION: *Cîntărirea recoltei*

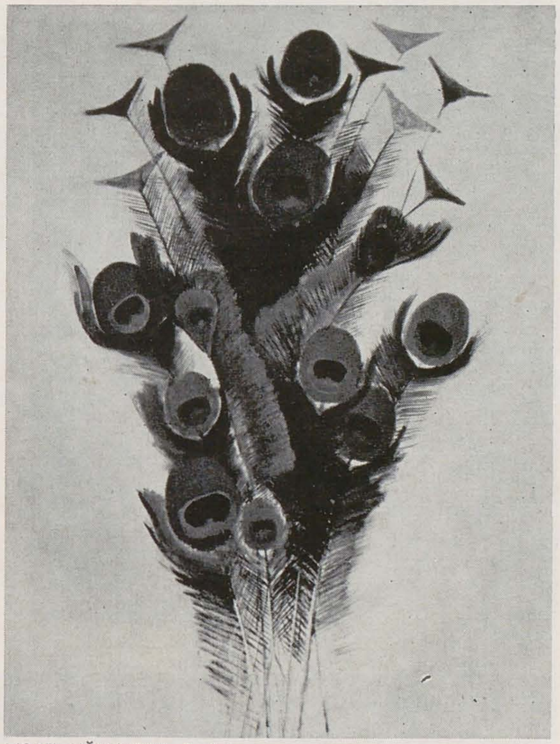
MARGARETA STERIAN: *Prînz la fermă*

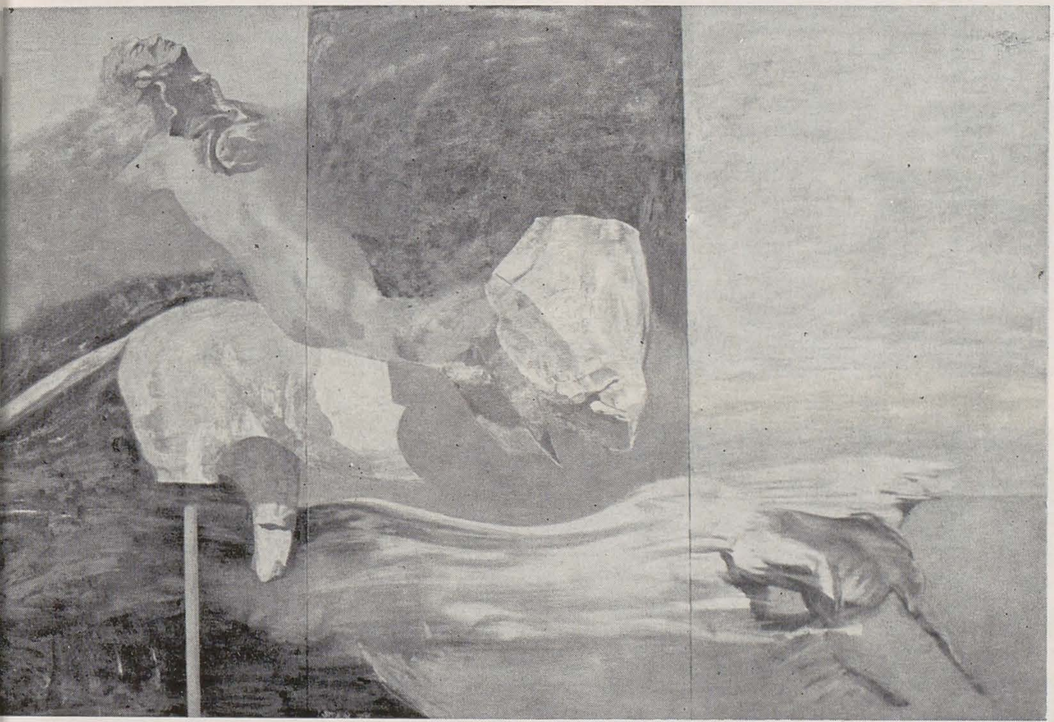
BRĂDUȚ COVALIU: *În vie*

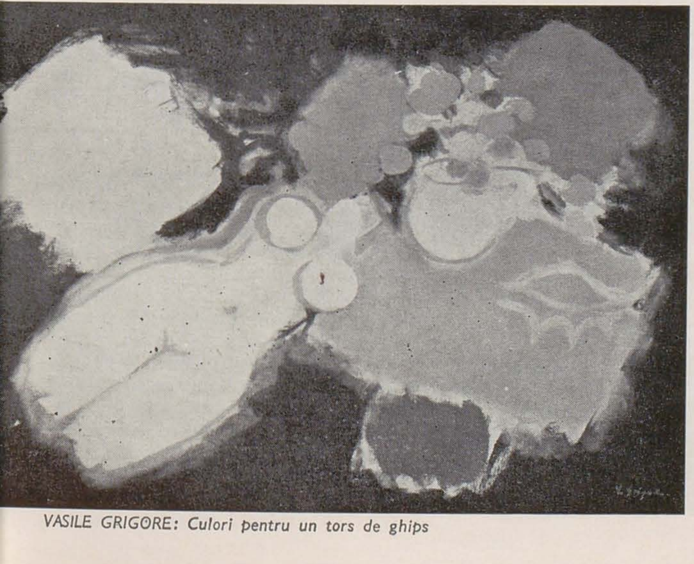
filosofie a succesului. Există, într-adevăr, unele procedee, a căror eficacitate e dovedită și răsdovedită cînd e vorba de dobîndirea voturilor unui anumit public, sau ale unei anumite comenzi sociale. Procedeele acestea sînt expresia minimei rezistențe estetice și ideologice. Ele devin « specialitatea » acelor artiști care, sub o justificare sau alta, dar, în realitate, dintr-un mediocru carierism sau pur și simplu din cupiditate, încearcă să vîndă ocazionalismul cel mai superficial drept « actualitate », cultivarea lozincii drept « angajare » și o școlărească birocrație de voievozi și steaguri drept patriotism.

A face actualitate înseamnă, pentru unii dintre artiștii acestui Salon, a manipula o cît mai convențională recuzită de reportaj: căști de protecție, grafice de producție, butoane, halate, turbine, sonde, salopete, sudori, șantiere, motoare, ogoare ș.c.l. Sînt preferate lucrările de proporție largă, a căror unitate de măsură pare a fi, programatic, « calul-putere ». Se recomandă de asemenea o minimală « modernizare », ușor de obținut prin discrete intruziuni constructiviste, cubiste, sau hiper-realiste. Pentru o cît mai exactă reproducere a stilului « articol de fond » se introduc în imagine și oameni, tratați fie ca « siluete monumentale » fie ca portrete din galeria « chipurilor hotărîte », a « omului simplu dar de neînlocuit », a « fiziognomiilor obișnuite, dincolo de care se ascund însă eroi ». Să fim bine înțeleși: nu pledăm aci împotriva tematicii industriale sau agrare și a picturii de actualitate în general. Dovada: adeziunea noastră fără rezerve la lucrări ca ale lui Ion Bitzan (*Recolta*), sau Grigorescu Ion (*Cîntărirea recoltei*). Pledăm împotriva reducerii genului la un neconvingător declarativism, deghizat într-un entuziasm fanat, dar cu pretenții de pathos revoluționar. Un alt poncif iconografic se afirmă în așa-zisa pictură de istorie. Și aci centrul de greutate se află deseori deplasat de pe calitatea plastică pe recuzită: monumentalitatea e confundată cu o crispată frontalitate, sentimentul istoriei e înlocuit printr-o naivă invocare de duhuri voevodale. Se caută solemnitatea în acumularea cantitativă de oameni, arme, gesturi și stindarde. Se preferă respectului — idolatria și reculegerii — declamația. Să fim bine înțeleși: nu pledăm aci împotriva picturii istorice. Dovada: adeziunea noastră fără rezerve la o lucrare cum este aceea a lui Octav Grigorescu (*Oituz*). Pledăm doar împotriva picturii care în loc să-și asume istoria ca pe un dat lăuntric, se irosește în circumstanțiale manevre festive. Se cuvine să menționăm și genul


VLAD FLORESCU: *Geometrie*


VIOREL MĂRGINEAN: *Buchet*


ION STENDL: *Cavalerul trec*


VASILE GRIGORE: *Culori pentru un tors de ghips*

CONSTANTIN PILIUȚĂ: *Flori moarte*

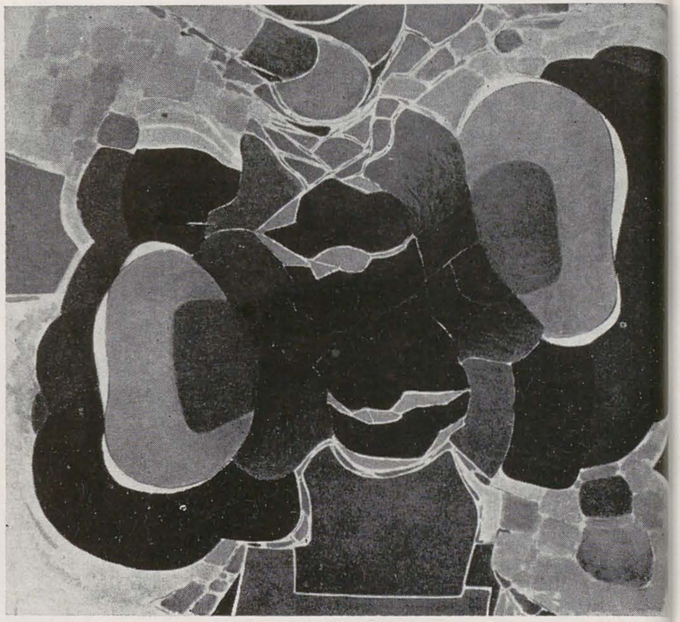
« folcloric ». El parcurge cu un fel de inutilă grație toate treptele retoricii sămănătoriste: de la « reavăn » la « diafan ». Se pictează multă verdeață, căpițe, căsuțe, pomișori, floricele, coline filosofarde, marame semnificative și, mai ales, români și romănce în ipostază arhetipală. Toate la un loc ar putea constitui un singur ciclu intitulat, în bună tradiție caragialescă, « Cugetările lui Mitică asupra spațiului mioritic ». Să fim bine înțeleși: nu pledăm aci împotriva genului folcloric. Dovada: adeziunea noastră fără rezerve la o lucrare cum este aceea a Georgetei Năpăruș (*Costum*). Pledăm doar împotriva dulcegăriei, a clișeului ieftin, a poluării la care e supusă sobra noastră cultură țărănească prin complicate și triste calcule conjuncturale.

Ar mai fi și alte poncife. De pildă, opoziția retorică dintre vechi și nou (în prim plan castelul de la Hunedoara, în fundal siderurgia hunedoreană etc.), sau interminabilele « mistere » suprarealiste, sau prețiozitatea, decorativismul sterp, finețurile cromatice (gri pe alb, alb pe gri, gri pe gri, alb pe alb, galben pe gălbui, verde pe verzui, roșu pe roșu pe roșu pe roșu), etc. Sau ponciful pe care l-am numi « stilul sumar ». Stilul sumar e rezultatul unui foarte comercial compromis între gang și modernitate: desenezi, să zicem, o mînă. Trebuie să se vadă că e mînă, așa încît nimeni să nu o privească fără a o recunoaște. Pe de altă parte, ca să dai cumpărătorului senzația că e în pas cu vremea, lași deoparte un deget, sau două, sau chiar patru și obții astfel « sugestia » unei mîini . . . E ca un joc de societate: vrei ceva figurativ? Uita mîna ! Vrei ceva « interesant »? Nu e mîna ! Stilul sumar împacă, cu două-trei tușe, toate gusturile. El nu desenează pomi și nu face nici cercetări abstracte: desenează « aproape-pomi » și dă abstractului aerul echivoc al unui figurativ mascat, care schimbă contemplarea estetică într-o operațiune de tipul ghicitului în cafea. Stilul sumar vrea să mimeze — prin reducția procedeelor — efectul «economiei de mijloace » al genialității expeditive, capabilă să realizeze, dintr-o linie și două culori, capodopere.

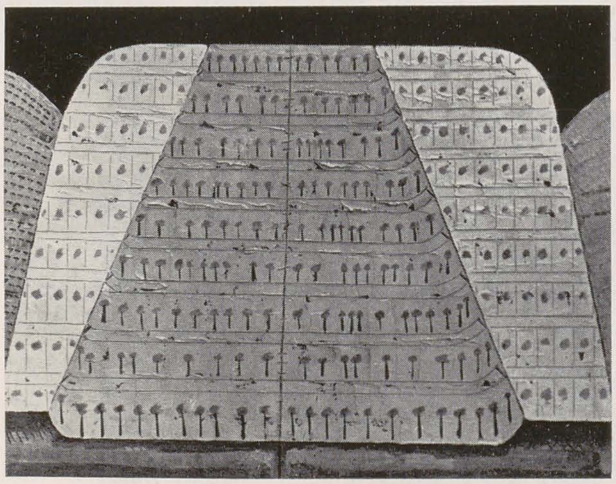
O problemă dificilă e aceea a maeștrilor. Nu a maeștrilor ajunși la splendoarea sferică a unei consacrări absolute (Margareta Sterian, Lucia Dem. Bălăcescu, Micaela Eleutheriade) și nici a maeștrilor prezenți la Salon prin intermediari: Baba și Ciucurencu. Îi avem în vedere pe cei care, ajunși maeștri, sînt încă aproape de noi: Virgil Almășanu de pildă. Sau Ion

Pictura
Salonul bucureștean '78

GEORGETA NĂPĂRUȘ: *Costum*



ION GHEORGHIU: *Grădină suspendată*



MARIN GHERASIM: *Terase*

OCTAV GRIGORESCU: *Oituz*

Gheorghiu. Sau Piliuță. Cu toată modestia și cu dragoste de ei ne îngăduim să observăm că îi paște pe toți un pericol; e un pericol foarte respectabil (Veronese însuși a stat sub el), căruia i-am spus: *abuzul de talent*. Cine a parcurs, într-o mare galerie europeană, zecile de metri pătrați ai lui Veronese știe la ce ne gîndim. E acea temeinică instalare în sine, care ne evocă somnul lui Lancelot: Graalul e lîngă el, imediat accesibil, dar el, toropit, nu face ultimul gest spre a-l atinge. Simptomul acestui episod din viața spiritului creator e teama de a risca. Poți face cu atîta aplomb lucruri excelente încît nu vezi de ce ai mai accepta aventura. Ceea ce vrem să spunem e că, uneori, am prefera un Almășanu mai puțin bun, un Gheorghiu mai puțin specific, un Piliuță mai puțin consecvent, cu condiția să-i vedem pe fiecare făcîndu-și violență, riscînd ceva, riscînd totul dacă se poate, pentru a intra în posesia celuilalt chip al lor, cel pe care nu și-l cunosc, sau pe care și l-au uitat.

Singura (din cîte știm) amatoare de la Salon, Wanda Nijancovski, e o remarcabilă profesionistă . . .

E semnificativ, credem, că ne simțim înclinați să privim Salonul pe genuri (portret, peisaj, natură moartă etc.): ele se impun de la sine, ceea ce probează cumințenia — și bună și rea — a expozanților. Portretistica e abundentă. Sîntem sensibili la grația leonardescă a *Fetei cu cobza* (Mihai Cismaru) și la austeritatea adîncă a unui portret de copil semnat de Constanțiu Mara. Știm că nu asemănarea decide calitatea plastică a unui portret, dar nu sîntem totuși dispuși să acceptăm un C.A. Rosetti fără « bulbucații ochi de broască » (cum n-am accepta un Cyrano cîrn) și nici un Alecsandri care seamănă cu Aron Pumnul.

Natura moartă ne-a dat categorice satisfacții: nu însă în varianta ei intimistă (Salonul concurează, în această privință, grădina botanică; spicuim din titluri: Anemone, Imortele, Bujori, Petunii, Flori de toamnă, Legume, Gutui etc.). Reținem laconismul dramatic al lui Florin Mitroi *(Vase din odaia mare)*, eleganța glacială a lui François Pamfil *(Fereastră la atelier)* și pregnanța volumetrică a naturii statice semnată de Viorel Grimalschi. Dar mai sînt și altele.

Cel mai cinstit titlu al Salonului: *La I.M.G.B. preparative pentru prelucrarea prin așchiere*. Cel mai sibilinic: *Devenință la ciclul Kogaian*.

Salonul se distinge și prin absenții săi. Paul Gherasim. Horia Bernea. Sau, de exemplu, Ion Pacea.

Bucureștiul nu are un spațiu potrivit pentru a-și găzdui Salonul municipal. La început, publicul nici nu știa că expoziția de la parterul Muzeului Republicii se continua cu alte două săli la etajul II. Cînd a aflat, sălile de la etaj au fost împachetate și mutate în « rotonda » aceleiași clădiri. Panotarea lasă de dorit. Între altele, nu e de înțeles de ce lucrări ale aceluiași artist sînt așezate în săli diferite, sau la etaje diferite. (E, poate, o dovadă în plus că, așa cum spuneam la început, Salonul exaltă colectivitatea în dauna prezenței individuale).

Într-o zi, l-am întîlnit în expoziție pe Ștefan Sevastre, agitat la culme. Amîndouă lucrările sale erau puse greșit: una cu capul în jos, alta pe o latură. Lucrarea lui Teodor Dan suferise un accident asemănător. La fel, una din lucrările lui Mihai Horea (ulterior îndreptată). « Înțeleg că n-au priceput compoziția — melancoliza Sevastre — dar să se fi uitat măcar la semnătură . . »

Aș vrea să pot spune ceva decisiv despre Sorin Dumitrescu. Simt, în jurul tabloului său, iradierea acelui « cu totul altceva » (das ganz andere) de care vorbea Rudolf Otto. Încercarea sa e, în perimetrul acestui Salon, atît de singuratică, încît mai că nu-i stă bine înlăuntrul lui. *Locul* lui Sorin Dumitrescu e locul de unde s-ar putea începe proiectarea unui alt Salon . . . ANDREI PLEȘU

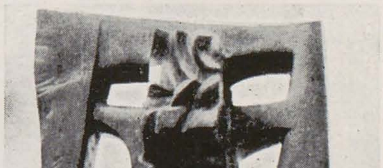
UN BILANȚ INCOMPLET. Recolta de pictură de la sfîrșitul anului trecut a fost bogată. Oricum ea a depășit prin volum capacitatea sălilor oferite expoziției la Muzeul de artă. Așa că intenția de a organiza, de data aceasta, simezele în ordinea unor corespondențe — să le zicem, stilistice — a rămas neplauzibilă, în situația în care multe lucrări, aproape ramă în ramă și adesea pe două nivele, stabileau nolens-volens între ele relații mai degrabă polemice.

Totuși această caleidoscopică abundență trebuie salutată. Ea demonstrează

ION IRIMESCU: *Portret*

TIBERIU BENȚE: *Ana*

NECULAI PĂDURARU: *Ecvestră*



ANTON EBERWEIN: *Copac*

intenția, pozitivă în fond, de a face dintr-un Salon un loc al confruntărilor, un spațiu din centrul căruia să se poată panorama imaginea, cît de cît completă, a momentului plastic contemporan, chiar și în cazul expozițiilor care, prin specific, nu au un caracter monotematic unificator.

Dar dacă Salonul municipal de pictură reușește — cu inerente hiatusuri — să ofere o asemenea imagine, nu la fel se poate spune și despre selecția de sculptură. Aici un inexplicabil de mic număr de piese instalate pe socluri — nu e o inutilă pedanterie să remarcăm și acum — improprii sau chiar imposibile, lucrări înscrise în general în dimensiunile artei « de interior », se lasă greu descoperite prin labirintul de panouri care foarfecă spațiul sălilor. Există evident și excepții atît în ceea ce privește proporțiile lucrărilor cît, mai ales, în ceea ce privește calitatea lor, se poate vedea material modelat sau cioplit cu solid meșteșug, sînt și cîteva sculpturi ce ar putea să însemne momente de referință măcar în biografia plastică a autorilor lor. Cu toate acestea o anume placiditate, parcă, se degajă din ansamblu, există pe unele obiecte praful poliței cu schițe sau cu « disponibile », după cum pe altele pulberea rezultată în ultimele zile de atac de dinaintea predării mai stăruie prin cute.

Dar dacă din motive tehnico-economice — și în această ordine de idei n-ar trebui amintită în ultimul rînd necesitatea preîntîmpinării unei asemenea expoziții printr-o comandă socială fermă, lansată la vreme — peisajul selecției de sculptură înregistrează umbre și goluri, pe lîngă asta mai sînt multe lucruri care nedumiresc. Astfel, vom observa o serie de absențe inexplicabile. Ne gîndim nu numai la cîțiva dintre artiștii de primă mărime dar și la mulți dintre tinerii afirmați în ultimii ani. Și pentru că îi amintim, e momentul să observăm că o asemenea manifestare ar trebui înțeleasă și de toți cei care asaltează in corpore, cu un ambițios apetit al afirmării în monumental, taberele estivale de creație și ca un prilej de prezentare, la dimensiunile și în materialul specific machetei, al proiectelor gîndite pentru Măgura, Galați sau Arcuș. Ar fi o mărturie, sperăm, a seriozității cu care trebuie gîndită o asemenea participare, o probă de neescamotare a unei etape instaurată în tradiția profesiei.

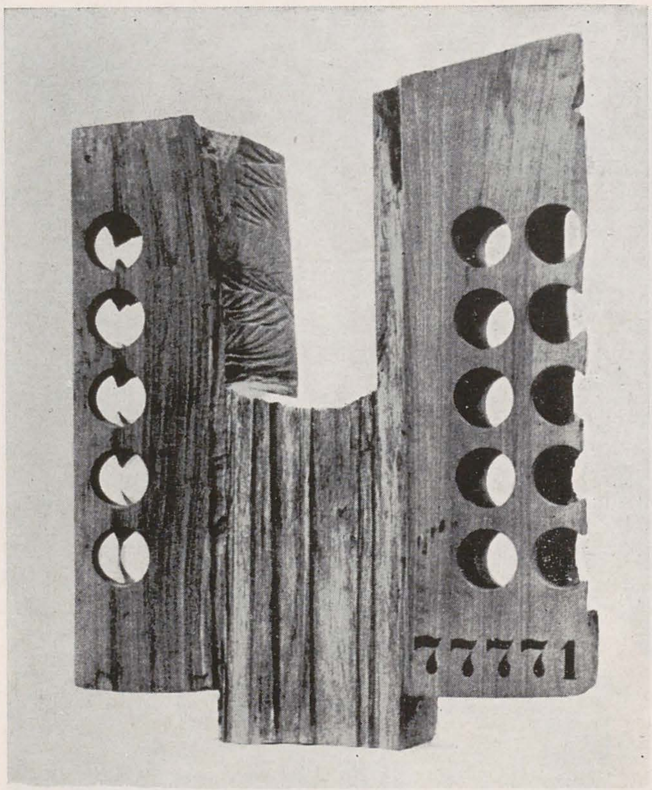
Tot în direcția preocupărilor monumentale e de remarcat absența din Salon a machetelor destinate unor concursuri. Cunoscînd efortul de edificare a unui număr record de monumente în mai toate centrele din țară, știind deci că există în ateliere propuneri validate sau încă în curs de,

Sculptura
Salonul bucureştean '78

putem să regretăm prilejul de a le cunoaşte, a le înregistra şi de a le comenta prin comparaţie.

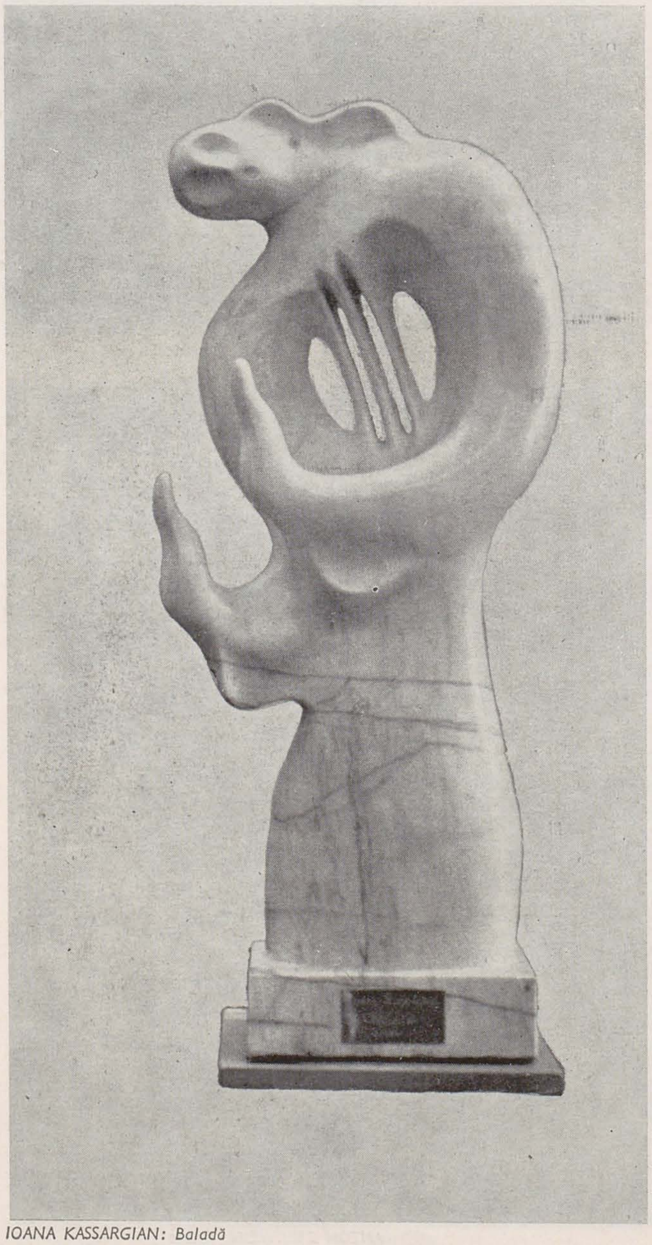
Să ne întoarcem însă la ceea ce există în Salon, încercînd să privim această colectivă a sculptorilor din Bucureşti pentru a evidenţia şi calităţile ei incontestabile. Pentru stabilirea deci a unei ordini în discuţie, vom începe, văzînd întîi piesele modelate, prin a remarca concentratul, pateticul portret al lui Dinu Lipatti într-un bronz al maestrului *Ion Irimescu*, schiţa unei cunoscute maternităţi, temă construită de *Ion Vlasiu* după canonul verticalităţii simetrice a arhitecturii troiţei, ca şi o romantic-juvenilă siluetă a Crăişorului munţilor, pe care *Horia Flămându* îl vede, într-o schiţă de monument, cu gestul desenînd spaţiul cu virtuoasă dezinvoltură. Mai departe, dar nu în ultimul rînd, admirabilul bronz al lui *Vasile Gorduz* intitulat *Ecou*, poate unul dintre cele mai importante «obiecte» ale expoziţiei. Ni se pare, un eveniment plastic, lucrarea lui Gorduz reuşeşte o tulburătoare reevaluare a clasicului prin ochii unei acute şi tragic implicate sensibilităţi moderne. Sculptorul procedează punînd în ecuaţie printr-o materie, a cărei savantă patină e parcă restituită de arheologia submarină, matematica muzicală a unui fragment de cap antic prin a cărui privire oarbă ochiul presimte golul ca pe cel al unei cutii de rezonanţă. Sunetul născut aici se va amplifica în progresia geometrică a formei vecine ca un mesaj al duratei.

Tot la această secţiune un frumos portret modelat cu un matur refuz al efectelor de suprafaţă de *Grigore Minea*, *Ana*, chip în care *Mihai Istudor* îşi demonstrează capacitatea de invenţie în rezolvarea diferenţiată a suprafeţelor şi modelajul lor senzual, o ecvestră moralizatoare de *Neculai Păduraru*, desenată spaţial şi compusă cu un meşteşug pe care-l dorim aplicat şi în afara zonelor limită ale şarjei, un profil al lui *Ionel Perlea* construit cu emoţie şi probitate într-un basorelief de *Mircea Bogdan*. În sfîrşit, un candid cap de copil al *Georgetei Caragiu* făcînd parcă punte, printr-un canon neobizantin ca şi prin patină, cu portretul *Iuliei Oniţă*, precum şi macheta unui *Mihai Viteazul*, pedestru de data aceasta, iscălită de *Silvia Radu*. Cioplitorii, ca întotdeauna mai numeroşi şi determinaţi tehnologic la dimensiuni mai ample, aduc marmură, lemn şi piatră cu gren egal şi de frumoasă culoare caldă cunoscută de cîtăva vreme prin ateliere sub numele de «piatră de Uniune», material moale, uşor de manevrat în viteză, apt deci pentru rezolvări rapide şi spectaculoase. Este ceea ce şi face *Nicolae Fleissig* într-un tors desfăşurat

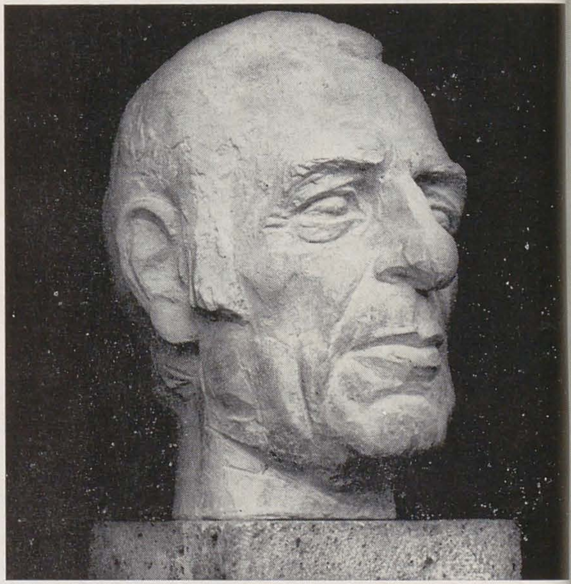


OVIDIU MAITEC: Construcţie

GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI: Leagănul seminţiei



IOANA KASSARGIAN: Baladă



DUMITRU PASIMA: Portret

GEORGETA CARAGIU: Premiantul

ION VLASIU: *Mamă cu gemeni*

alert, cu volumele articulate îndrăzneţ, prin cîteva puncte numai cu draperia, reevaluînd o reţetă verificată a tăieturii directe, ca şi *Tiberiu Benţe* care, mişcîndu-se în aceeaşi zonă de probleme şi în acelaşi material, diminuează forţa unei figuri ce avansează tensionat, prin subdimensionarea capului şi rezolvarea portretului după o schemă exagerat decorativă. În acelaşi material, de asemenea, un portret de ţărancă frumos stilizat de *Cristian Breazu*, dar cu expresia alunecînd uşor de sub controlul dălţilor acestui « pietrar » prin vocaţie. Tot o demonstraţie de cioplire virtuoasă ne oferă şi *Mihai Buculei* într-un imens portret din marmură, atacat cu dexteritate, cu suprafeţele ascunzînd efortul sub o materie de o cuceritoare prospeţime. Tot în marmură, *Nicăpetre* aduce o interpretare a chipului academicianului Perpessicius desenat cu un aproape manierist apetit decorativ aplicat de la ritmurile de formă pînă la incizia unor haşuri menite să coloreze optic suprafaţa, iar *Dumitru Pasima* un portret modelat după rigorile unei bune lecţii de meşteşug. De asemenea cu un meşteşug care controlează caracterul cilindric al blocului este stilizat în planuri ample un puternic chip de muncitor, imaginat de *Constantin Popovici*.
Printre lucrările de aspect mai monolitic, o lespede — parcă tombală — în care *Ion Iancuţ* înscrie, într-o perspectivă plonjantă, efigia unui cobzar întipărită parcă pe faţa instrumentului şi în sfîrşit *Baladă pentru cei căzuţi* a tînărului *Viorel Praniţchi*, compoziţie în care articularea unor volume elementare de vagă sugestie antropomorfă se suspendă, prin secţiune, între mobil şi inert. Neuitînd să înregistrăm frumuseţea muzicală a *Baladei* în care *Ioana Kassargian* modelează, din nou inefabil, umbra cu lumina, să privim şi cîteva din puţinele sculpturi în lemn.
Iată deci un nud ritmat cu meşteşug, pe gamba căruia *Radu Aftenie* imaginează un monstru miniatural în scopul unei metafore — cel puţin pentru noi — uşor încifrată, iată un copac care îşi joacă inteligent golul cu plinul şi cîştigă subtil dimensiunea a treia printr-o uşoară torsiune a planului în care este traforat conturul, iscălit de *Anton Eberwein*, o puternică construcţie cu ponderea savant sustentată de *Ovidiu Maitec*, precum şi o piesă « de vitrină » rezolvată cu gust de *Bela Crişan*. În sfîrşit, o lucrare care se distinge nu numai prin dimensiunile ei monumentale dar şi prin spaţiul de emoţie şi de meditaţie pe care-l radiază, *Leagănul seminţiei* de *Gh. Iliescu-Călineşti*. Dincolo de nefericita idee a organizatorilor de a-l amplasa pe pauza scărilor către etaj, strînsă pînă la sufocare în unghiul pereţilor, « Leagănul » lui Călineşti se doreşte citit ca o scenă sacră pe care se desfăşoară ritualul secret al germinaţiei unor forme-simbol, spaţiu delimitat de coloane ce cresc după uitate înţelesuri, dezvoltîndu-şi ritmurile din aceeaşi matrice vie. Calitatea spectaculară a lucrării, rezolvată cu o admirabilă consecvenţă stilistică, ne oferă o probă de seriozitate şi implicare, o pildă despre cum ar trebui considerată, în fond, participarea la un Salon.
În concluzie vom spune că e greu să privim această municipală '78 ca pe un moment de bilanţ care să ofere prin lectura în lung şi în lat a coloanelor sale date, măcar statistic, semnificative. Nu numai greu dar şi neesenţial pentru că, după cum remarcam, avem de a face aici cu o expoziţie incompletă nu numai la propriu, fişa de creaţie a multora dintre sculptorii expozanţi neputîndu-se întregi cu acele lucrări « eveniment » pe care le-am fi aşteptat (dacă memoria nu ne înşeală am citat aproape jumătate din numărul de lucrări expuse !).
O perspectivă adevărată asupra a ceea ce s-a muncit şi s-a realizat în anul care a trecut ar putea fi întregită numai prin parcurgerea celorlalte expoziţii interne sau externe, republicane sau de grup, dar în special a celor personale.

P. FRÂNCU

VLADIMIR PREDESCU: *Compoziţie*

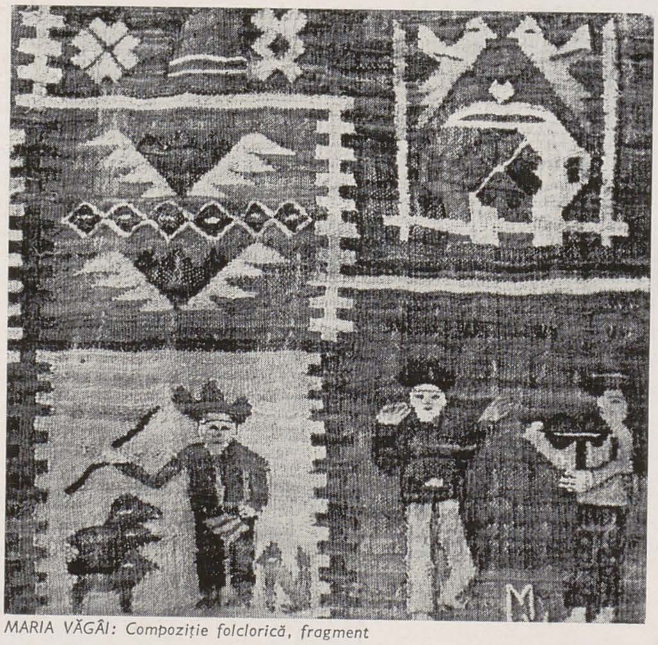
GRIGORE MINEA: *Ioana*

HORIA FLĂMÂNDU: *Avram Iancu*

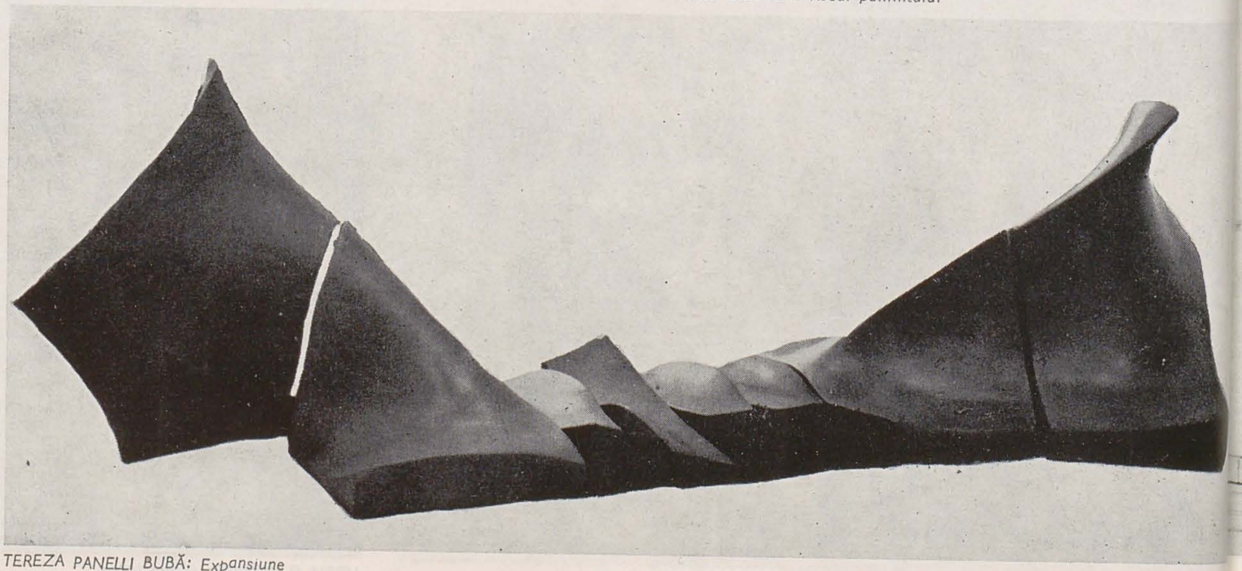
Artele decorative
Salonul bucureștean '78

MEȘTEȘUG — ARTĂ — INDUSTRIE. Un vast domeniu al căutărilor artistice contemporane românești a fost prezentat publicului în cadrul primului Salon municipal de arte decorative, găzduit în zece încăperi ale parterului din impozanta clădire a Muzeului Colecțiilor. Cîteva sute de obiecte, selecționate din cîteva mii, ilustrează strădaniile și reușitele unui mare număr de artiști decoratori bucureșteni, aparținînd tuturor generațiilor, participînd cu entuziasm la un amplu proces de elaborare a unor « obiecte » nu numai « frumoase », ci menite a înlesni viața de toate zilele pe multiple planuri, de la folosința unor prozaice ustensile pînă la instalarea în iluzia confortului. O inteligentă grupare permite trecătorului prin cele zece încăperi parcurgerea unor diverse itinerarii posibile ducînd deodată către tehnică și poezie, călătorind pe subtilele culori ale lînurilor spre o spațialitate fluidă însoțită de volumele definite ale ceramicii întoarsă spre culorile topite ale pămîntului ars și nears, păstrînd gravitatea teluricului. Imaginea totală este cea a unei exuberante fantezii, punînd în lucrare tot felul de materii prime, uneori singure, alteori insolit asociate, fantezie strunită de raționalitatea unor meșteșuguri și tehnici perfect asimilate. Varietatea viziunilor impusă de necesitățile publice sau intime ale vieții sociale moderne și servită de senzația precisă a lucrului « bine făcut », sînt temeiurile modernității acestei mari prezentări de artă decorativă românească, subliniind apropierea crescîndă între meșteșug și artă, atît de caracteristică epocii contemporane. În caleidoscopica desfășurare a expoziției se percepe cu claritate și o altă convergență, deasemeni eminamente modernă, cea a diferitelor tehnici și materii prime întru realizarea unor obiecte complexe, vădind limpede că vechile și nu rareori rutinierele tipologii sînt depășite. Frontierele dintre domenii se estompează, se șterg limitele între genuri, o tot mai mare « pluri » și « interdisciplinaritate » se afirmă și se instalează în cîmpul general al artei. Iar conexiunile acesteia cu tehnologiile moderne și cu industria contribuie nu numai la crearea unor « obiecte » de neconceput ca prezență într-o expoziție de artă de acum cîteva decenii, nu prea multe, ci și la înțelegerea unui mod de viață din ce în ce mai complex. Arta, ca și știința, poate fi înțeleasă azi nu numai ca un vector al devenirii sociale ci și ca o forță nemijlocită de producție, soluțiile ei, originale, inovatoare, integrîndu-se în efortul

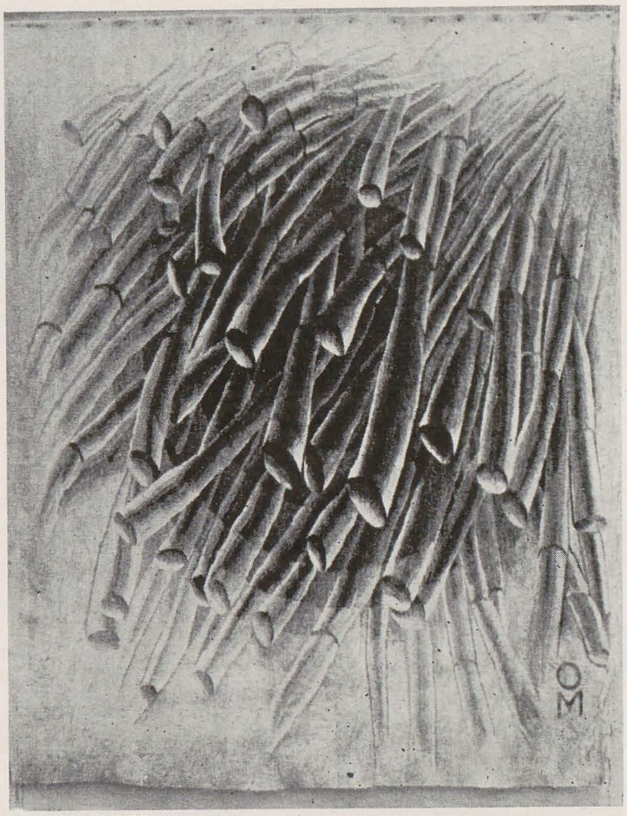
Vedere parțială a unei săli a Salonului


MARIA VĂGÂI: Compoziție folclorică, fragment

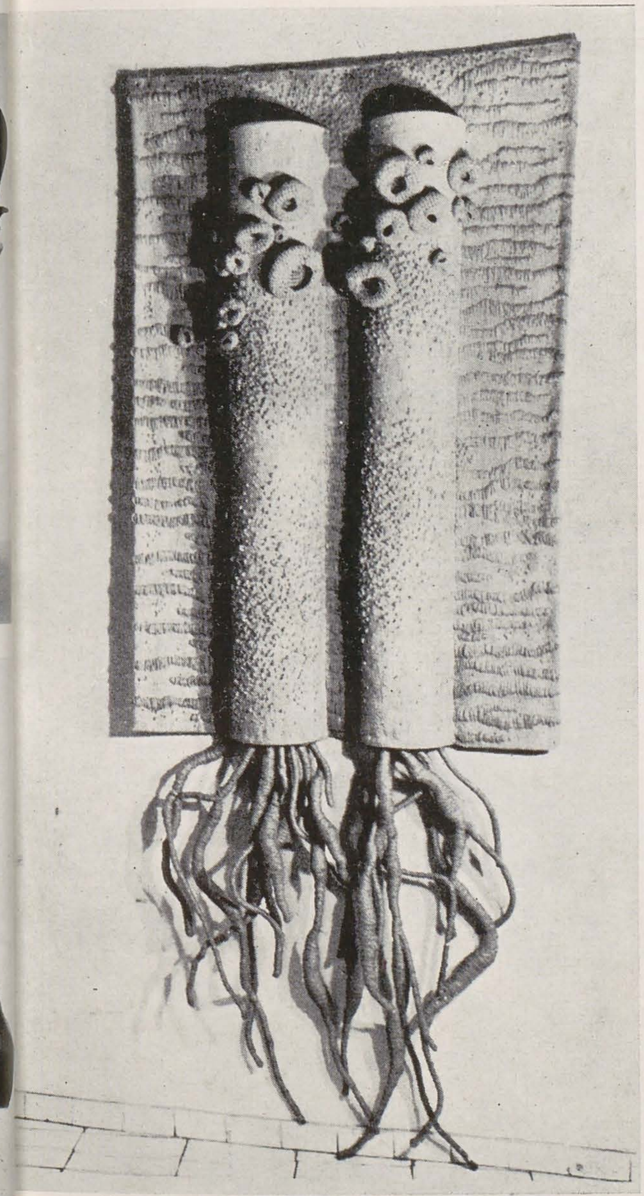
DAN BĂNCILĂ: Rodul pămîntului


TEREZA PANELLI BUBĂ: Expansiune

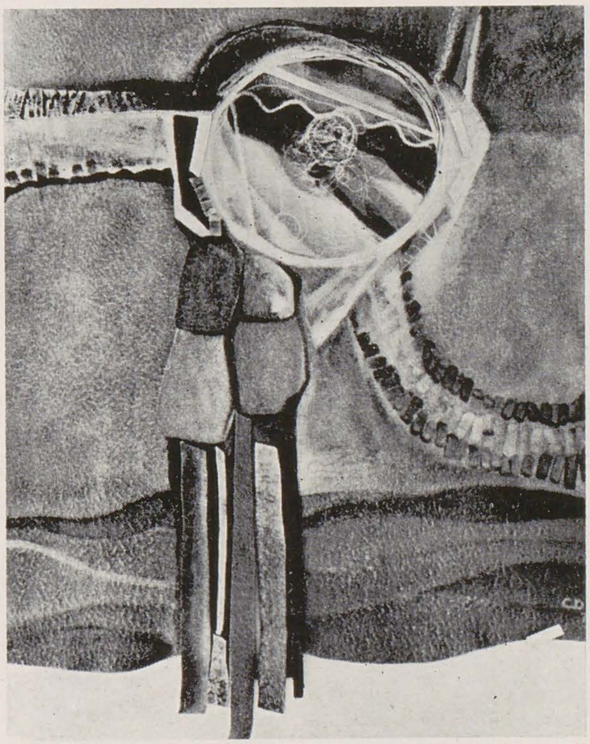
MARIA MOLNAR: *Rochie;* SILVIA ȘERBAN: *Imprimeu artistic manual, fragment*



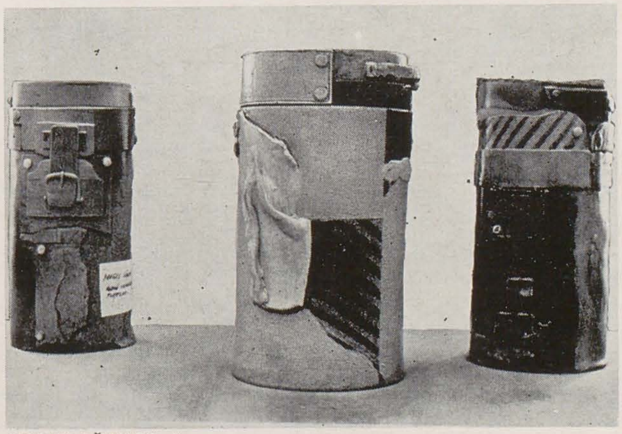
MARIANA OLOIER: *Chemarea muntelui*



BERTA MRAZEK BENKÖ: *Muguri*



CRISTINA DOBRESCU: *Compoziție*



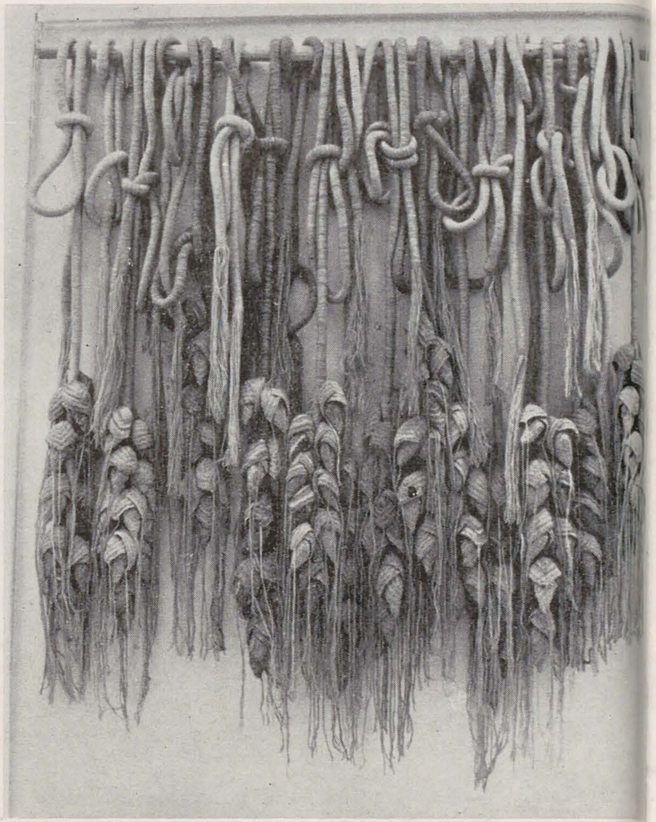
DRAGOȘ GĂNESCU: *Vase*

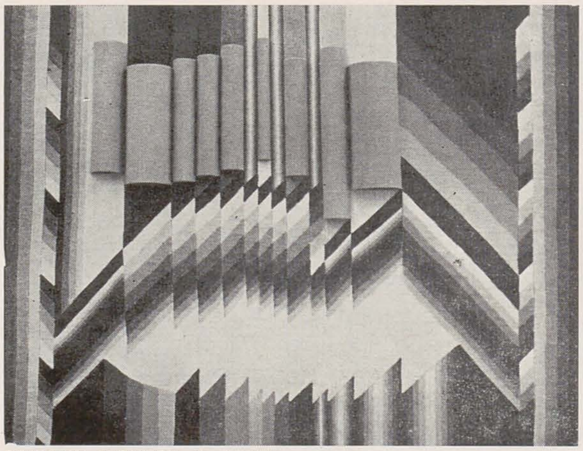
global de propulsare a noului în lumea gîndirii dar și în aceea a progresului material. Unor astfel de imperative mi s-a părut a răspunde primul Salon municipal, consunînd acest « salon », poate neașteptat pentru obișnuiții vechilor clasificări ale artei, cu întreaga devenire a societății românești contemporane care realizează unul din cele mai înalte ritmuri ale creșterii industriale din lume. Nici nu se poate imagina o mai totală și mai consubstanțială integrare a artiștilor noștri în efortul programatic al politicii de stat decît această profundă orientare către viață în tot ce are ea mai frumos și mai nobil, îngemănînd arta cu munca și asigurînd revenirea, pe scară istorică, a artistului între oameni, încadrarea lui și a artei sale ca funcții vitale pentru mersul înainte al societății. Și dacă designul este, în ansamblul expoziției, o floare încă prea firavă, sugestiile generate din contemplarea ceramicii, sticlei, lemnului, metalului, lînii, mătăsii, pînzei, prelucrate în zeci și sute de înfățișări ale unor obiecte utile practic sau estetic, ceea ce pînă la urmă este același lucru într-o concepție ambientală a spațiului, acele sugestii pot fi extrem de fertile pentru industria noastră ușoară în ansamblu și nu numai pentru această ramură industrială. Competitivitatea, pe piața externă mai ales, a industriei noastre, nu va putea fi realizată fără includerea în « producția marfă » a uriașelor posibilități de creație și inventivitate românească pe care le demonstrează Salonul municipal.

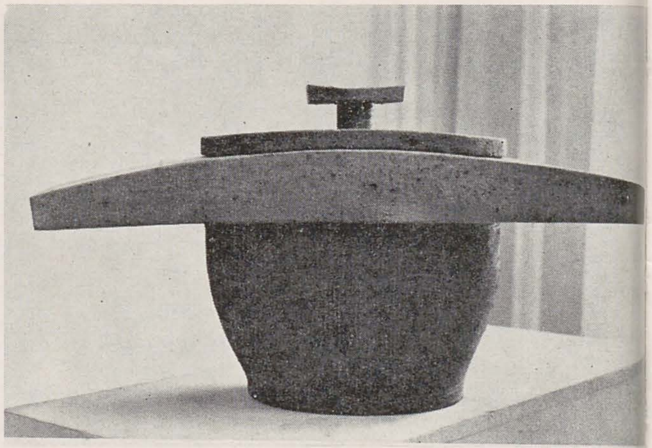
O importantă categorie a obiectelor din primul Salon municipal de arte decorative implică amplasarea în spații mari, de regulă, firește, publice, nu numai prin dimensiuni ci și prin semnificație. În această grupă ar intra cîteva din marile tapiserii sau « obiecte » ținînd prin materie — țesături propriu-zise, volume din sfori, decupaje în masă textilă — de această categorie realizată în fibre textile, combinate uneori și cu fibre sintetice. Imensul *Vultur* al Graziellei Stoichiță se înscrie în această grupă a tapiseriei monumentale, bucurînd ochiul prin admirabila textură în păr de capră, folosind clasicele fîșii din care se confecționau în trecut cunoscutele traiste gorjenești, vîlcene sau dîmbovițene, potențate acum prin actul creator al artistei într-o imagine aș spune heraldică. *Migrația în amurg* a Ilenei Balotă, de mari dimensiuni, în tonuri calde, brune, este o reușită evocare a unei permanențe romantice, alături de *Arborele* Lucreziei Pacea și de mitica întoarcere la *Altarul Soarelui străbun* al Elenei Haschke

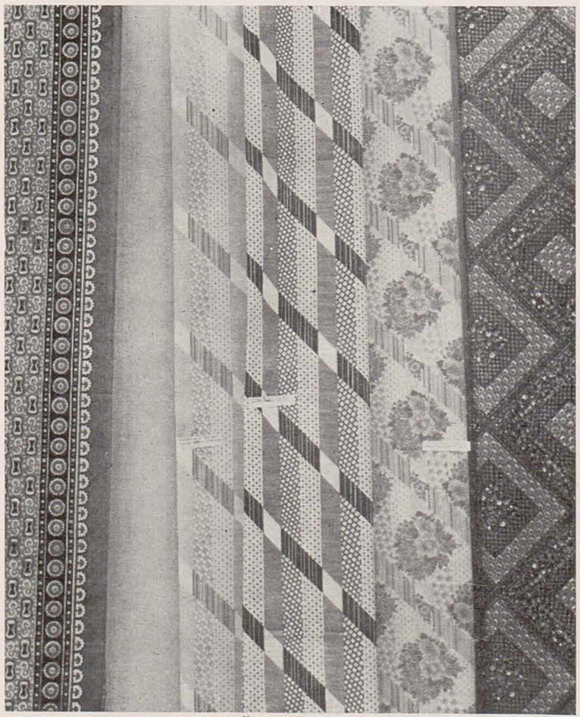
Artele decorative
Salonul bucureștean '78

OVIDIU BUBĂ: *Furnica*


VIORICA MIHĂESCU: *Grîu*

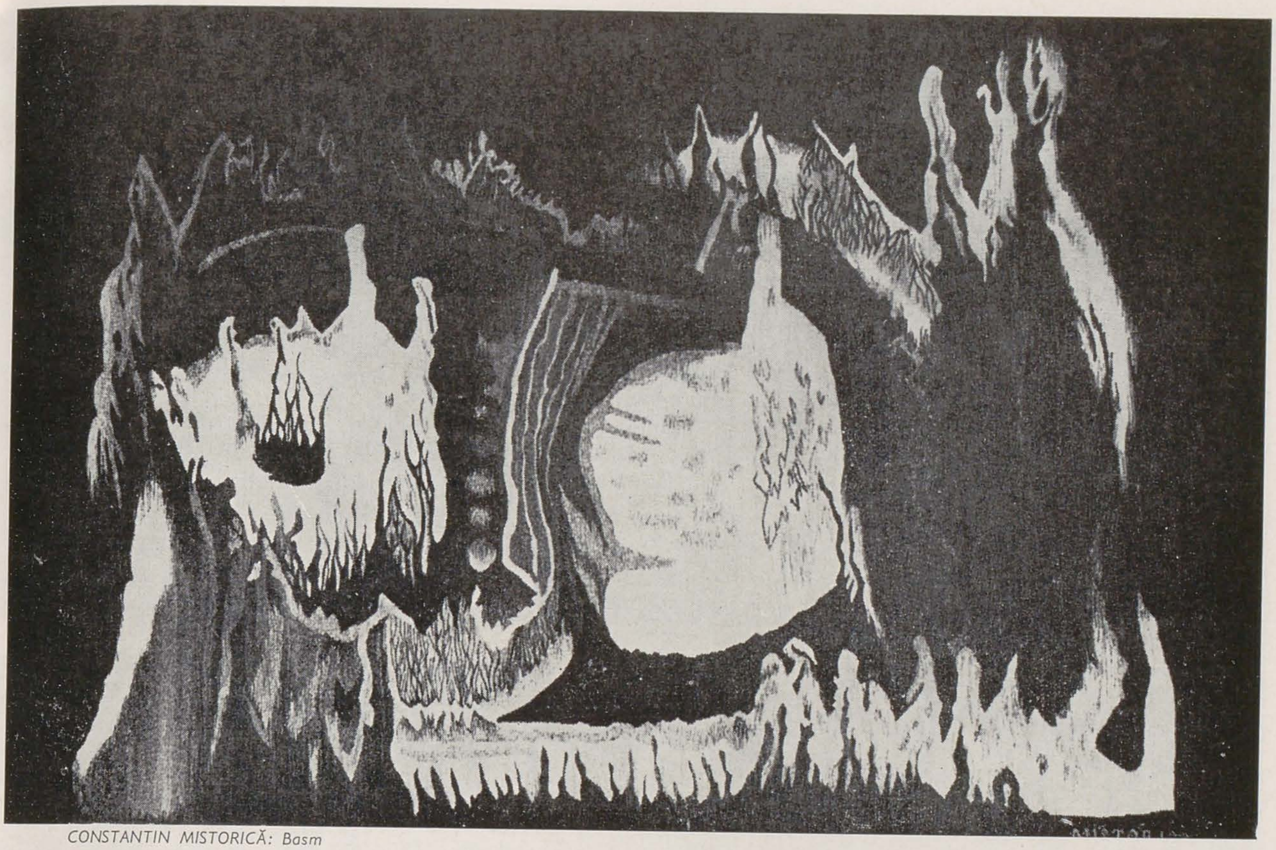

BONIFACIA PETRESCU: *Compoziție*


GHEORGHE RIZOIU: *Vas decorativ*

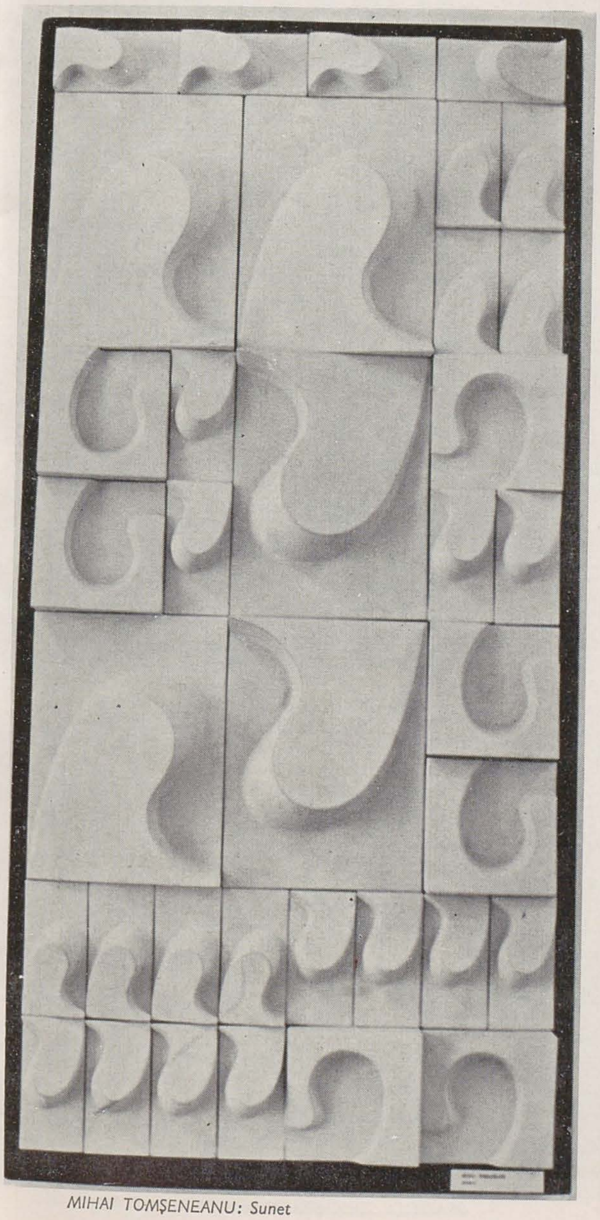

CONSTANȚA NICOLESCU BUZĂU, GETA VIȘAN: *Imprimeuri industriale*

Vedere parțială a unei săli a Salonului

Marinescu. Marile posibilități expresive ale tapiseriei de mari dimensiuni și, implicit, acordarea lor cu varii, ca destinație, spații, este ilustrată de eventuala alăturare a impresionantei prin calm-geometricul ei *Mișcare* a Ilenei Teodorini Dan, concepută în binom cu *Materia* lui Teodor Dan, de rigoarea suplă a geometrismului din *Floare* (ciclul « Constelații ») a lui Toma Roată, de expresia potențată a contexturii *Zbor*, tapiserie executată de Constantina Dumitru în sisal, de lirica *Poveste* a Șerbanei Drăgoescu și de *Cîntecul codrului* a Leontinei Mailatescu, regăsind în aceste din urmă două ceva din coloritul tahitian al lui Gauguin. Registrul posibilităților tapiseriei se continuă prin rigoarea aproape metalică a *Vibrației* Valentinei Ghinea Delaport, alături de care caligramele din *Toamna românească* a lui Constantin Mistorică se înscriu parcă în universul semnelor lui Paul Klee. Istoria românească este cuprinsă în reușitul, mai ales prin sigiliul central și mai puțin prin inscripție, *Hrisov* al Celei Neamțu Grigoraș, și în *In memoriam* lui Carmen Groza, cu unele detalii nefirești ale personajului dominator purtînd arc în mîna stîngă și o halebardă în dreapta. Impresionantă în seria istorică este tapiseria *Vara tristă a lui 1907* de Adriana Onicu Adam, un subiect greu abordabil în gen și totuși remarcabil prin expresivitatea tratării. Universul textilelor este însă departe de a fi epuizat prin aceste, fatalmente scurte, notații. Splendida *Compoziție folclorică* a Mariei Văgâi este printre foarte puținele obiecte din expoziție recurgînd la decorul familiar al țesăturilor țărănești, racordat însă, prin tratare și colorit, la înțelegerea modernă a genului, așa cum se întîmplă, prin conținut, și cu *Datinile strămoșești* ale Tatianei Rogovschi Slătineanu. Fără a epuiza operele meritînd a fi menționate, se poate spune că de aici încolo genul « textilelor » se îndepărtează de ceea ce s-a convenit a se numi « tapiserie », exemplu stînd decorativul *Reflux* al Mihaelei Radian Grozea, alcătuire de strălucitoare funii, sau *Compoziția* picturală a Cristinei Dobrescu, sau imensa sculptură în țesătură groasă ca de gubă maramureșană a *Mugurilor* Bertei Benkö Mrazek, sau de compoziția spațială *În pragul pădurii* a Danielei Grușevschi. Cele două *Obiecte* (I și II) de Theodora Moisescu Stendl și Ion Stendl se înscriu exact în titulatura autorilor, depășind evident arta textilelor prin inserția lor în viziunea complexă și sofisticată a unor obiecte ce se pot dispensa de orice legendă.

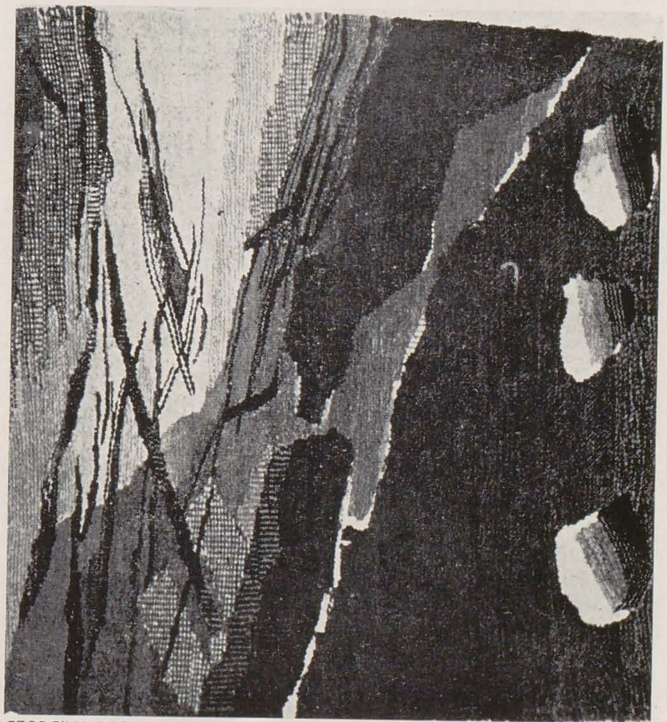


CONSTANTIN MISTORICĂ: *Basm*



MIHAI TOMȘENEANU: *Sunet*

RODICA MAZILESCU: *Serviciu pentru baie*



GEORGINA PECULEA: *Visul lui Icar, fragment*

Spargerea tipologiilor și ștergerea granițelor dintre genuri sînt evidente în marea serie a panourilor decorative, întrunind diverse materiale în construirea de suprafețe ce tind, în fond, la suplantarea tablourilor « clasice », reprezentînd un fel de revanșă a artelor decorative asupra picturii, folosind la rîndul ei legile decorativului în pictura de șevalet. Panourile decorative prezentate sînt de dimensiuni rezonabile pentru interiorul apartamentelor de serie aproape, dar, în unele cazuri, pot fi socotite și ca moduli pasibili de variate extensiuni în spații interioare sau chiar exterioare. Așa sînt reușitul *Ritm în griuri* al lui Ion Minoiu (ceramică), *Panoul decorativ* al lui Cristina Popescu (ceramică), foarte frumosul *Panou decorativ* de Romeo Voinescu (ceramică), *Zodiacul* Irinei Predescu (metal bătut amintind, ciudat, de unele porți bihorene contemporane în tablă albă), *Panoul decorativ* al Rodicăi Mazilescu (ceramică), *Porțile* lui Constantin Petrașchievici (textile), panoul cinegetic *Toamnă bogată* de Ștefan Rădulescu (pene) gîndit, firește, pentru un interior « specializat », micile « tablouri » ale Manuelei Siclodi intitulate *Spațiu interior* și *Compoziția* în lemn a lui Mircea Bob Nicolescu sau *Universul* Marianei Ciubotaru (gobelin). Poate că în această categorie a panourilor decorative pot fi înscrise și două de fapt « obiecte », greu de categorisit altfel, dar avînd comună o ramă de lemn încadrînd o compoziție de materiale moderne evocînd probabil far-westul în cazul *Păretarului* lui Sorin Bogdan Stroescu, o certă reușită, sau trei registre de forme lucitoare de sticlă colorată în cazul *Ecranelor* lui Dionisie Popa, reprezentativă, îmi pare, piesă a decorativului modern românesc.

Școala ceramică românească se impune în Salon prin prestigioasele *Flori* ale lui Patriciu Mateescu și *Fructe* ale lui Costel Badea, dar și prin delicatele și imaginativele compoziții alcătuite din fragile piese multiple ale Alexandrei Gheorghe *(Drum cu melci)*. *Castelele* Luciei Teodorescu Maftei pot fi gîndite în ambianța unei grădini ca și *Expansiunea*, semănînd cu uriașă făptură fosilizată preistorică, de Tereza Panelli Bubă. *Vasele decorative* ale lui Dragoș Gănescu, *Formele ceramice* ale lui Ion Berendea și *Vasele pentru flori* ale lui Mihai Tomșeneanu sînt de o clasică frumusețe, impresionînd prin echilibrul formelor, prin patina coloritului reținut și prin elegantele accente ale unui decor subtil. *Contrastele volumetrice* de Ion Mihăescu și *Vasele decorative* ale lui Gheorghe Rizoiu se înscriu în categoria sculptu-

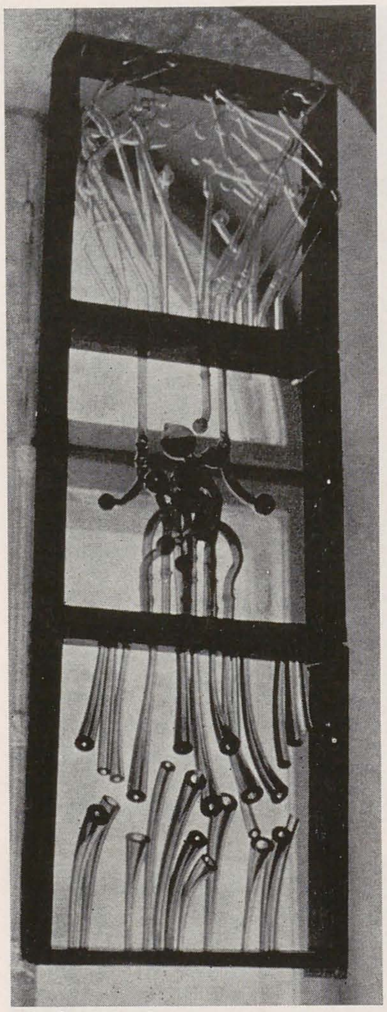
Artele decorative
Salonul bucureștean '78

ralului. Originalitatea tratării și a tehnicii folosite de Eugenia Manea Pasima în *Fereastră* și *Portretul*, decupate într-o manieră italienizantă și *Pisica* atît de personală a Theodorei Kițulescu completează evantaiul divers al ceramicii.

Sticla constituie un capitol mare al Salonului și este, într-un fel, revelația lui, nu numai prin numărul mare al pieselor expuse, reflex, fără îndoială, al posibilităților oferite creatorilor de industria sticlei românești aflată într-un accelerat proces de dezvoltare, ci și prin calitatea cu totul deosebită a exponatelor. Grupul compozițional *Rodul pămîntului* de Dan Băncilă și, de asemenea, *Palmierul* ori *Furnica* lui Ovidiu Bubă sînt certe izbînzi ale acestor artiști, transmițînd poezia rafinată a formelor fragile, așa cum, în cu totul alt registru, Dan Băncilă dovedește deopotrivă perfecta stăpînire a meșteșugului în cele trei *Vase* al sale. Simplitatea elegantă a *Blidului prieteniei* lui Laurențiu Anghelache și a multor altor piese prezentate ilustrează multiplele posibilități de expresie deschise acestui material a cărui transluciditate poate fi infinit modulată, în acord cu nesfîrșita gamă a formelor.

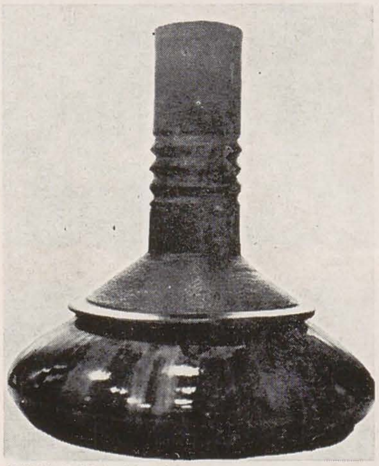
Metalul este prezent în variate ipostaze, folosind diverse aliaje, rămînînd, cu toate acestea, am impresia, la stadiul de « mică sculptură », atunci, firește, cînd nu este încorporat în piesele de design. Așa arată, cu toate însușirile plastice, *Zborul frînt* al Ancăi Pedvisocar sau *Memoria cetății* de Virgil Mihăescu sau *Simbolul* lui Peter Balogh.

Imaginea globală a acestui Salon, însumînd un număr apreciabil de talente de o atît de diversă deschidere și orientare, nu ar fi completă fără menționarea celor doi poli ai concepției decorative între care se țes nenumăratele fire pe care se plasează « obiectele »: « obiectele » pur și simplu, destinate mai de grabă meditației, așa cum se și intitulează de pildă lucrarea lui Radu Miu Vișan, *Meditație pentru un scaun*, din lemn, sticlă și nisip și mai sînt cîteva fotolii și scaune și cărora poate să se adauge în chip firesc și *Obiectele* Theodorei Moisescu Stendl și Ion Stendl sau *Păretarul* lui Sorin Bogdan Stroescu, mai înainte pomenite, obiecte servind contemplării pure, și « obiectele » servind unui scop precis, perfect particularizat, cum ar fi într-un cuvînt cele formînd categoria designului, între care, coincidență, un loc eminent îl ocupă *Fotoliul* și *Taburetul* lui Ioan Dragoș, din lemn și sfoară, ce ar putea fi concepute ca splendide piese de mobilier modern, de o mare îndrăzneală a concepției și în categoria

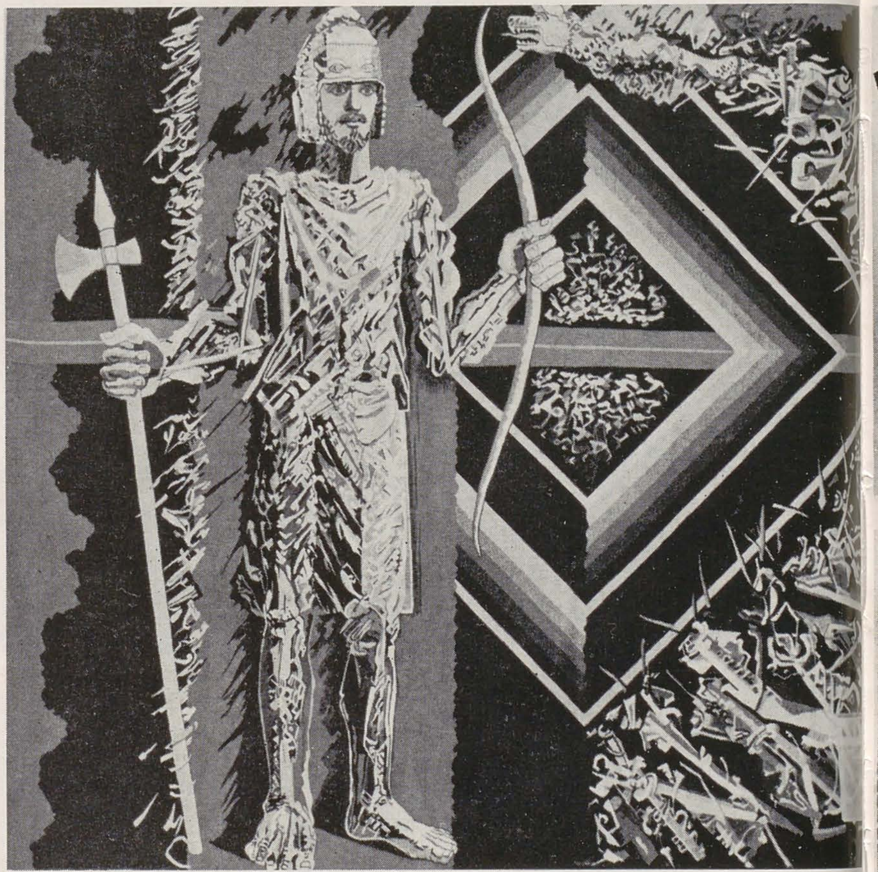


DIONISIE POPA: Ecrane

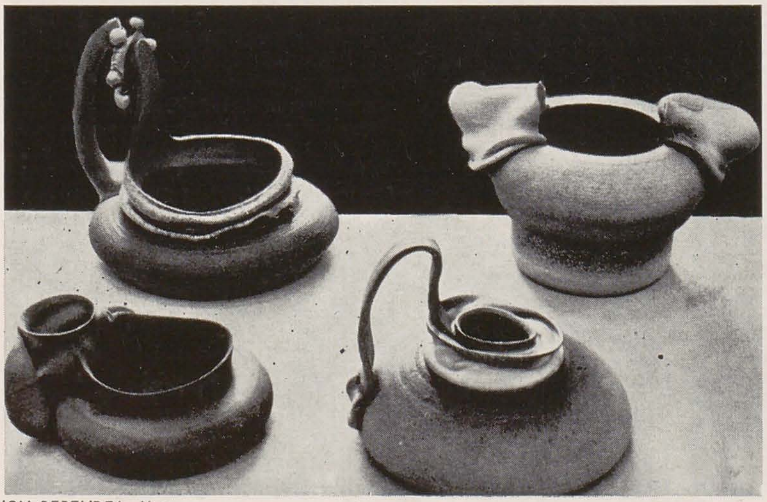
CONSTANTINA DUMITRU: Zbor



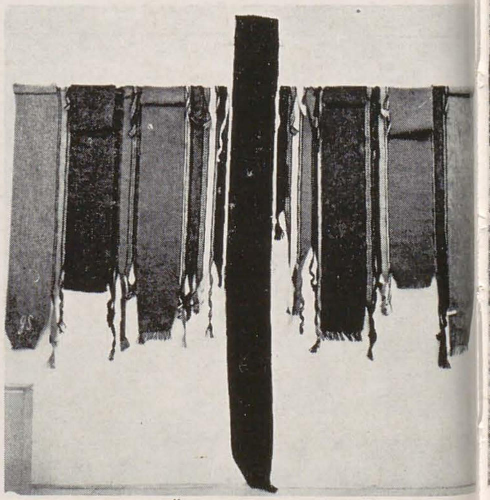
MARIA VAIDA: Vas decorativ



CARMEN GROZA: In memoriam, fragment

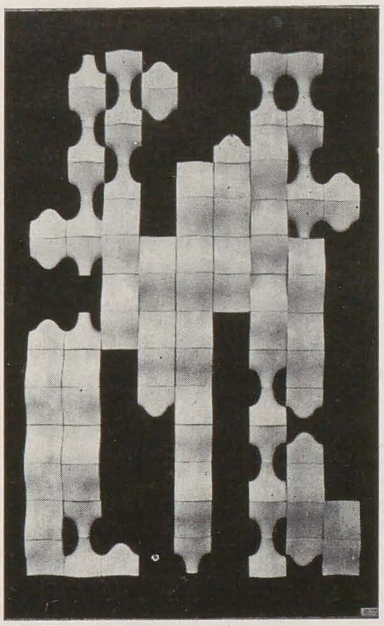


ION BERENDEA: Vase



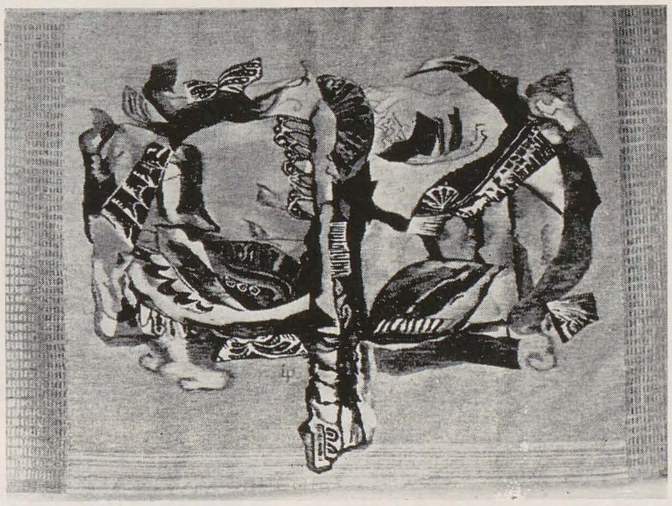
GRAZIELLA STOICHIȚĂ: Vultur

EULALEA GĂNESCU CRIȘAN: *Ritmuri*

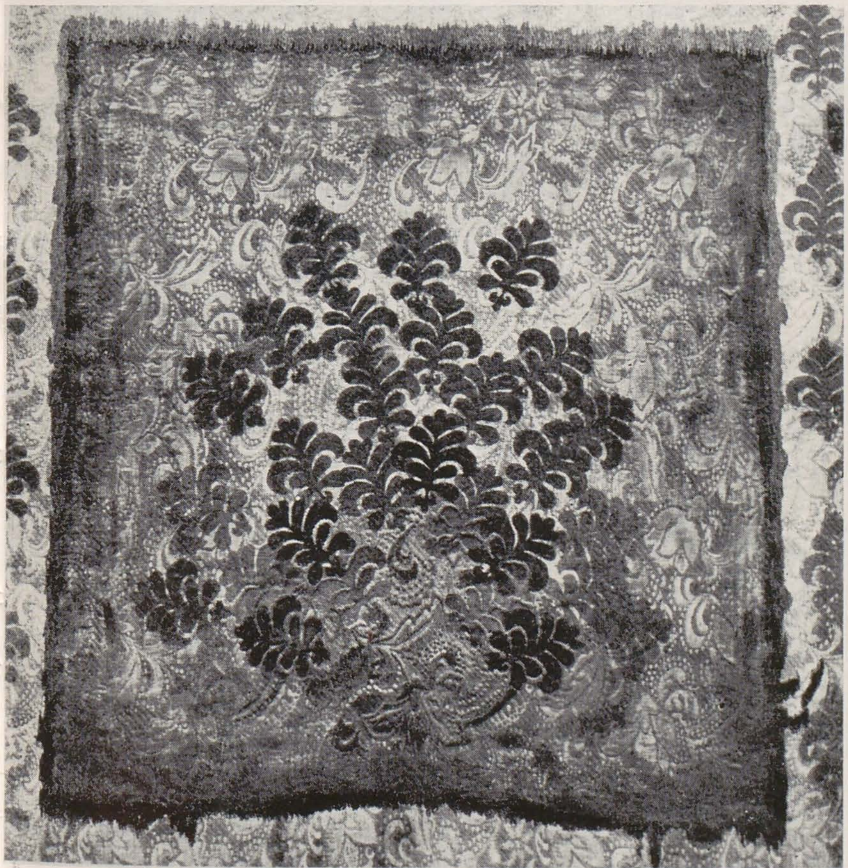


ROMEO VOINESCU: *Panou decorativ*

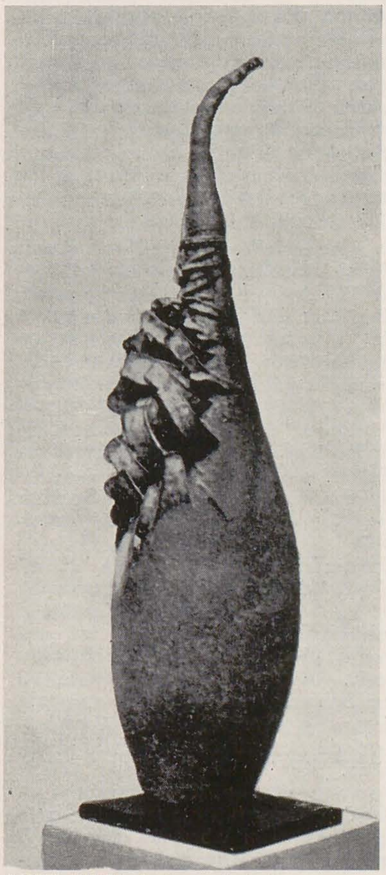
MATEI NEGREANU: *Fustă, bluză, rochie*



LUCREZIA PACEA: *Arbore*



ILEANA DĂSCĂLESCU: *Toamnă, fragment*



COSTEL BADEA: *Pasărea dimineții*

căruia cu drepturi depline intră *Spoturile* lui Geza Astaloș, *Elementele de mobilier* ale lui Alexandru Ghilduș. Le-am adăuga acestora *Serviciul de baie* (ceramică) de Rodica Mazilescu, *Garnitura de masă* a lui Romeo Voinescu (ceramică), *Broasca țestoasă*, enormă jucărie-scaun (textile), de Angela Nicolau, *Dozele pentru bucătărie* (ceramică) de Gheorghe Nistor, setul de 12 vase de mahon al Mihaelei Dulea, *Lămpile* (ceramică) lui Valeriu Nedelcu, *Setul de masă* (sticlă) al Mariei Molnar, și multe altele, posibile prototipuri pentru o industrie ușoară ce ar dori să-și întinerească repertoriul răscunoscut în atîtea privințe încă de pe vremea bunicilor sau care ar dori să-și alcătuiască de acum înainte un repertoriu trecînd dincolo de limanele stagnante ale inerției.

Dacă ar vrea, firește, această industrie, să se pună nu numai în slujba « educației estetice » a maselor, ci și în slujba împlinirii decente a nevoilor cotidiene a acestor mase și dacă ar mai dori să contribuie atît cît s-ar cuveni la realizarea planului valutar, i-ar veni în ajutor și secția specială a Salonului, prezentată într-o mare sală conținînd ansamblurile vestimentare ale lui Dan Minea, Matei Negreanu, Tatiana Rogovschi Slătineanu, Maria Molnar, Rodica Vincenz, piesele detașate ale Katalinei Varga, Marioarei Horea, bijuteriile lui Marin Minea State, Doru Coadă, Aurel Ierulescu, imprimeurile Ilenei Dăscălescu (remarcabilă « tapiseria » acesteia, în tehnica imprimeului combinat cu alesături și cusături, intitulată *Toamnă*), o amplă și somptuoasă perindare de culori și materiale atrăgînd prin noutate, cu un nostalgic accent « retro », făcînd posibilă o necesară înfrumusețare a ținutei de lucru, de odihnă și cea pentru anume prilejuri, îmbiindu-ne să ieșim din cenușiul și maroniul, monocorde, contrazicînd tradiția elegantă a unității în varietate a creației noastre populare.

Dar nu este vorba de întoarcere în timp, ci, dimpotrivă, de mers înainte, așa cum exemplar ne pare a face Salonul municipal de arte decorative. Parcurgerea sălilor sale echivalează cu o suită de descoperiri, din încăpere în încăpere, de la obiect la obiect, fiecare din ele fiind învestit cu noi forme și noi sensuri, atrăgînd prin soluții eficiente, incitînd la gîndire, educînd în ultimă instanță. Forța educativă a Salonului este neîndoielnică, în întregul lui demonstrînd redescoperirea « obiectului » ca atare, plăcerea evidentă de a face un lucru bun, util, frumos. Este o introducere în lumea frumosului modern ce s-ar cuveni popularizată mult mai mult decît se face. Îmi imaginam în sălile

Artele decorative
Salonul bucureştean '78

goale (am fost de şase ori şi de fiecare dată am numărat între 1 şi 4 vizitatori) grupuri de tineri, de elevi, de studenţi, de muncitori, de sindicalişti, în dialog cu artiştii şi cu criticii, realizînd la modul concret democratizarea artei, împlinind gîndul şi fapta artiştilor care întru aceasta se străduie.

PAUL PETRESCU

DATORITĂ AMBIENTALIZĂRII Floricăi Vasilescu, Salonul municipal de arte decorative a oferit vizitatorului o punere în pagină gîndită, o organizare ce permitea marii diversităţi de obiecte să se grupeze, să intre în dialog, să-şi amplifice reciproc valenţele expresive. Dispunerea în spaţiu a exponatelor a facilitat concomitent cu sentimentul perceperii « întregului » şi sesizarea dialecticii înaintării fiecărei ramuri din sistemul artelor decorative.

Tapiseria — altădată principal centru de interes — a evidenţiat o situaţie de « repliere pe poziţii ». Indigenţa invenţiei, atît la nivelul creativităţii cît şi al tehnicii, lipsa unor « evenimente » spectaculoase care să contureze accente majore în curgerea expoziţiei au fost compensate, în parte, de sentimentul unei mai acute « profesionalizări » a întregului front al cartonierilor bucureşteni.

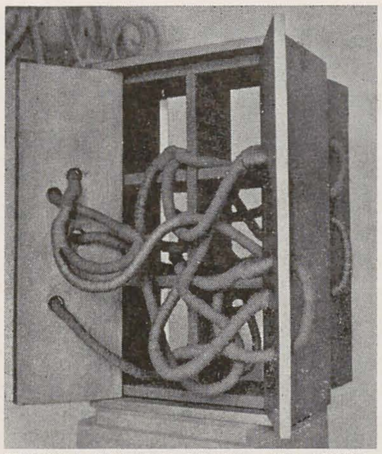
Vocaţia alegorică a tapiseriei, capacitatea ei evocatoare de istorie ne sînt reamintite de lucrările lui Carmen Groza *(In memoriam — Omagiu aniversării a 2050 de ani de la fundarea primului stat centralizat dac)*, Cellei Neamţu-Grigoraş *(Hrisovul)*, Gheorghe Spiridon *(Burebista)*. Celebrarea unui personaj, a unui eveniment actual sau mitic în primul rînd prin valorile specifice tehnicii şi materialului apare convingătoare în lucrările Monicăi Maria Vaida *(Victorie)*, Georginei Peculea *(Visul lui Icar)*, Ancăi Şesan Müller *(Omagiu eroului)*. Tapiseriile Lucreziei Pacea *(Arbore)*, Ilenei Balotă *(Migraţie în amurg)*, Şerbanei Drăgoescu *(Povestea)*, lui Constantin Mistorică *(Basm românesc şi Toamnă românească)*, Leontinei Mailatescu *(Cîntecul codrului)*, Constantinei Dumitru *(Zbor)*, Marianei Oloier *(Cîntarea muntelui)* fac apel la forţa de iradiere poetică a unui motiv încorporat ţesăturii. Reverberaţiile covorului popular sînt sensibile în coloritul şi ornamentele lucrărilor aparţinînd Mariei Văgăi, Mariei Coja şi Tatianei Rogovschi-Slătineanu, la aceasta din urmă motivul împrumutînd o dinamică filmică *(Datini strămoşeşti)*.

În expoziţie au înscris prezenţe de calitate tapiserii ce însumează experienţa unor pictori în studiul structurilor şi ritmurilor abstracte, precum piesele datorate lui Theodor Dan, Ilenei Teodorini-Dan, lui Toma Roată, Dianei Schor, Valentinei Ghinea-Delaport, Constanţei Crişan. O serie de piese cuceresc o anume spaţialitate, un dinamism, prin traforuri şi savante dispuneri de benzi; aş aminti aici lucrările Elenei Haschke-Marinescu, Graziellei Stoichiţă, Rodicăi Roman, Piei Costescu, Tatianei Rogovschi-Slătineanu. Tot montaj de benzi sînt şi bine-închegata lucrare a tinerei Cristina Dobrescu (realizată într-un material mai puţin uzitat, abaua) şi cele două piese de intensă solicitare vizuală ale Bonifaciei Petrescu, care conjugă materiale diferite (pînză, benzi ţesute, lemn), arhitecturîndu-le în compoziţii de impecabilă rigoare geometrică.

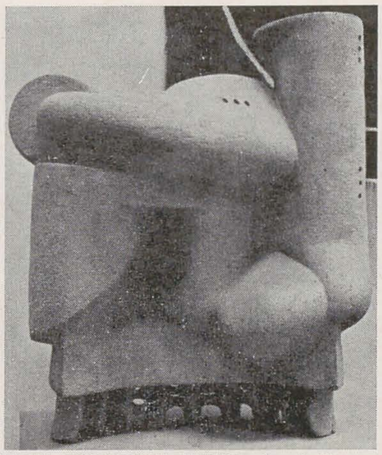
Valorile sculpturale ale tisajului sînt ingenios exploatate în reliefurile textile ale Vioricăi Mihăescu *(Grîu)*, Bertei Benkö-Mrazek *(Muguri şi meleaguri)*, Mihaelei Radian-Grozea, Ancăi Şesan Müller şi Lidiei Stareş-Ovejan, dar mai cu seamă în formele spaţiale ingeniate de Daniela Gruşevschi, imense păstăi vegetale, şi în mini-obiectele cu sugestii complexe concepute de Theodora şi Ion Stendl. Ştefan Rădulescu a propus un insolit panou decorativ realizat din pene de vînat, iar Mariana Ciubotaru, recurgînd la vechile virtuţi plastice ale goblenului cu acul, a construit cu infinită delicateţe tehnică şi cromatică un mic « Univers ».

În teritoriul imprimeului textil, Ileana Dăscălescu a creat cu impresionantă economie de mijloace un panou decorativ original, răspîndind o aromă de « verdură ». În acelaşi sector merită atenţie panoul Mihaelei Munteanu-Râmnic, draperiile datorate aceleiaşi Ileana Dăscălescu şi Luciei Pepenaru. Imprimeul industrial se remarcă prin propunerile discrete ale Getei Vişan şi Olgăi Pelimon-Constantinescu, propuneri la care industria textilă n-ar trebui să rămînă insensibilă.

Creaţia ceramică a adus, la această primă ediţie a Salonului municipal, un suflu imaginativ mai proaspăt, o mai mare profuziune inventivă, mai multe elemente-surpriză decît tapiseria. Printre altele, participarea lui Ion Berendea anunţă, într-un moment de amurg al poteriei, o nouă modalitate de revigorare a acestei discipline. Vasele lui Berendea, fericit inspirate din opaiţele romane, surprind prin combinarea formelor, prin rafinamentul şi vibraţiile glazurii. O calitate aparte a gîndirii plastice con-

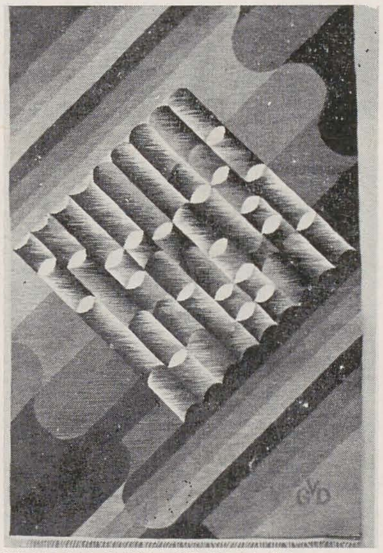


TEODORA MOISESCU STENDL, ION STENDL: Obiect II

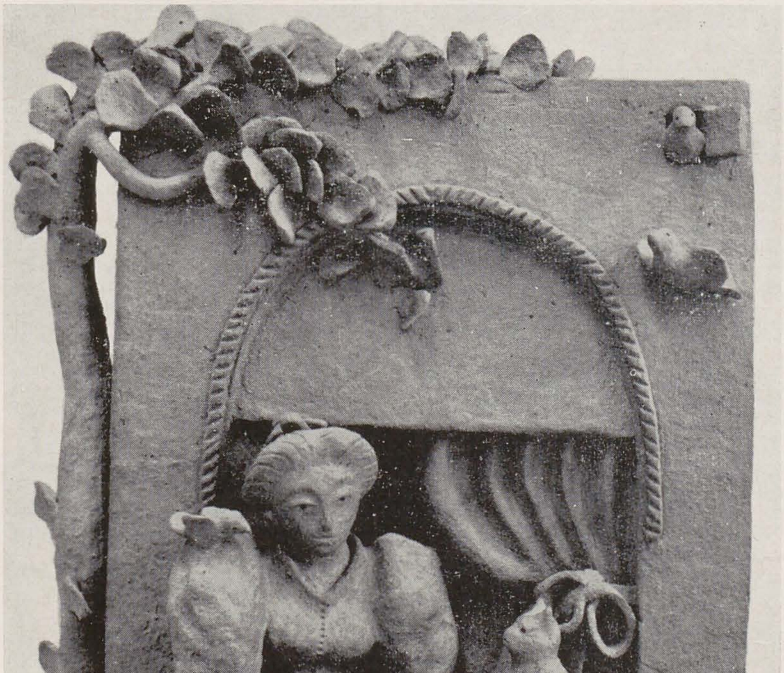


LUCIA TEODORESCU MAFTEI: Castel III

MIHAELA RADIAN-GROZEA: Miez de copac

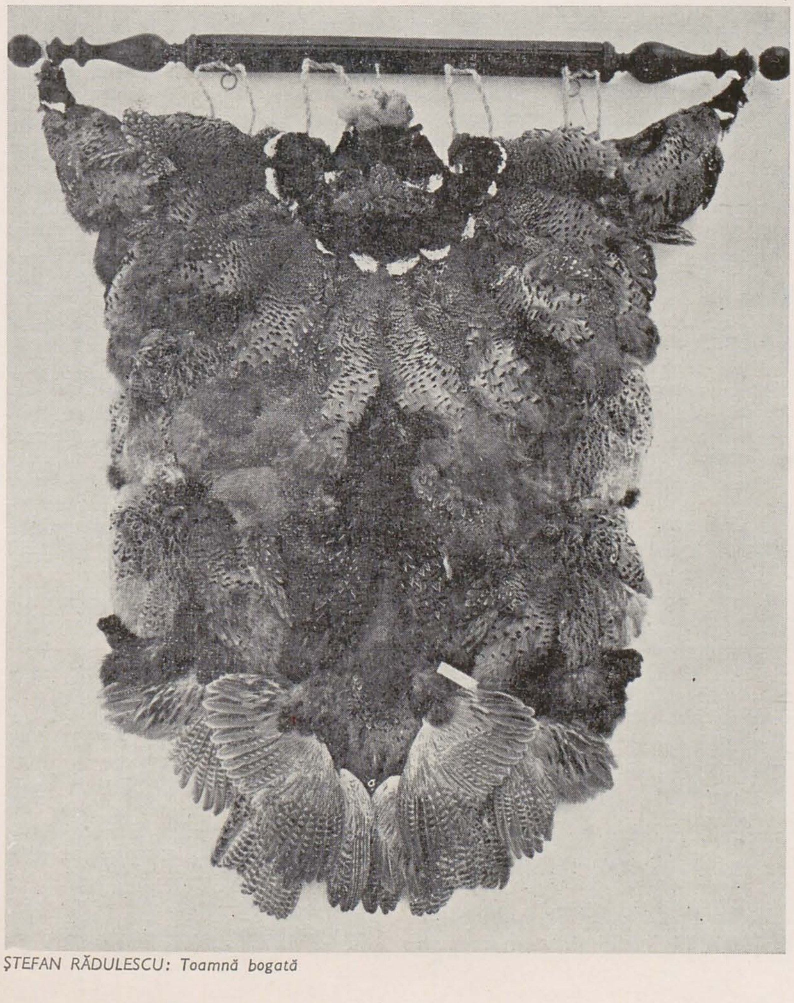


VALENTINA GHINEA DELAPORT: Vibraţie



EUGENIA MANEA PASIMA: Fereastra

ALEXANDRA GHEORGHE: *Drum alb*



ȘTEFAN RĂDULESCU: *Toamnă bogată*

jugată cu o discretă emoționalitate citim în exercițiile ambientale ale Alexandrei Gheorghe, care știe să conducă libertatea intuitivă a improvizației manuale și să realizeze o atmosferă de inefabilă poezie. Revitalizată printr-o fecundă meditație asupra lecției nipone, ceramica lui Gheorghe Rizoiu s-a înscris și ea printre nucleele de interes ale expoziției. În domeniul ceramicii obiectuale și sculpturale, alături de « clasicii » genului — Patriciu Mateescu, Costel Badea, Florian Lazăr Alexie și Ioana Șetran — care-și continuă demersul pe linia ce ni i-a făcut cunoscuți, înregistrăm *Castelul* Luciei Teodorescu Maftei, obiect cu multiple valențe asociative, siluetele antropomorfe ale Eulaliei Gănescu-Crișan, gresiile cu o tentă de delicat umor ale Eugeniei Manea Pasima și *Portretul* în porțelan alb, modelat cu inconfundabilă personalitate, de Silvia Radu. Convocînd exigențele raționalității și inflexiunile sensibilității, Tereza Panelli Bubă ne-a oferit o compoziție modulară din faianță, de mare eleganță a liniei, iar Mihai Tomșeneanu o bine ritmată compoziție în gresie.

În poteria decorativă, formele propuse de Dragoș Gănescu, cu elemente ornamentale mai sofisticate, sau cele ale lui Mihai Tomșeneanu, Romeo Voinescu și Victor Triaire, de studiată simplitate, aduceau binevenite nuanțări. Serviciul de baie și oglinda Rodicăi Mazilescu — posibil punct de plecare pentru creația de prototipuri — aliază, ca întreaga producție a acestei exigente artiste, siguranța gustului cu excelența execuției.

Dacă majoritatea ceramiștilor se arată atrași mai mult de valorile formei, Irina Predescu și Ion Minoiu reflectă, în operele lor, în primul rînd un comportament de colorist.

De o valoare estetică superioară au fost panourile ceramice monumentale de tip « rivestimenti murali », de care impetuoasa dezvoltare a arhitecturii ar avea atîta nevoie. Propunerile avansate în această direcție de Liviu Stoicoviciu, Rodica Mazilescu, Mihai Tomșeneanu, Romeo Voinescu, Cristina Popescu ar merita un destin mai fericit decît acela de a rămîne simple « proiecte » într-o expoziție.

De la Sonia Delaunay încoace nimeni nu mai pregetă în a acorda *creației vestimentare* atributul artisticității. Și la noi, în sfîrșit, o seamă de artiști se arată mereu mai interesați de această relativ nouă ramură. Primul Salon anual al artelor decorative a fost înviorat de trei expoziții de modă: una în incinta Muzeului colecțiilor, alta la galeriile Galateea și cea de a treia, organizată de Cenaclul tineretului, la galeriile Hanul cu Tei (sala Cenaclu).

În sala de la Muzeul colecțiilor s-au detașat « obiectele vestimentare » semnate Matei Constantin Negreanu: suava rochie albă cu incrustații de dantelă și broderie (inspirată dintr-o ie de Oaș), ansamblul de fustă-bluză-vestă și rochia cu intarsieri verzi (toate realizate în patch-work) exercitau un acroșaj magnetic nu printr-o evidență ostentativă ci printr-o discreție inclusă, prin intensa lor picturalitate, prin insolitul asociațiilor cromatice și ingeniozitatea simplă a execuției. Rochiile Margăi Țuțuianu, cu nostalgia modei retro, fusta tricotată în subtile degradeuri de bruni și bejuri a Katalinei Varga, rochia chimono a Rodicăi Vincenz, rochiile solemne ale Tatianei Rogovschi-Slătineanu, puloverele cu glugă realizate în lînuri subtil colorate de Marioara Tereza Horea erau și ele solicitate.

În galeria Galateea vizitatorii au putut admira o subtil picturală rochie tricotată — creația Leontinei Mailatescu (autoare și a altor incitante modele realizate în mătase naturală), fustele Șerbanei Drăgoescu, de un croi simplu ce ar putea fi preluat cu succes de designul industrial, și veșmintele de o intimă, veselă somptuozitate realizate de Viorica Mihăescu.

Capitolul « podoabe » începe să capete și el contur prin afluxul unor tinere talente. În expoziție erau prezenți Doru Coadă și Corina Ștefănescu (ambii comentînd, fiecare în felul său, sugestiile bijuteriei Jugendstil), Marin State Minea, Aurel Ierulescu, Nicolae Moldoveanu, Teofil Ghețu. Farmecul discret al podoabelor în lemn concepute de Marioara Tereza Horea era completat de belșugul decorației florale al colierelor pictate de Rodica Magdan. Cordoanele semnate de Gheorghe Filionescu și Emil Popazu, cu cataramă ornament, erau de reținut. A fost fericită inițiativa Cenaclului tineretului U.A.P. de a deschide concomitent o expoziție de modă în spațiul galeriilor de la Hanul cu Tei. Tinerii absolvenți care au expus acolo pot fi mîine inspirați designeri pentru « obiecte vestimentare » vizînd consumul. Eforturile mereu mai pronunțate ale artiștilor decoratori în direcția proiectării obiectului de largă circulație, începînd cu imprimeul industrial, designul vestimentar, obiectul util de interior și terminînd cu panouri ceramice monumentale, sînt demne de interesul factorilor de decizie din producția industrială, în vederea promovării mai ferme a valorilor estetice în mediul de viață.

OLGA BUȘNEAG

artă
știință
educație

Educația artistică sistem de conștientizare

NOUA ARTĂ DE A ÎNVĂȚA ARTA — DESPRE PROIECTAREA INSTRUIRII ARTISTICE — « În arta autentică nu există școală preliminară, ci simple pregătiri — cea mai bună fiind participarea directă a celui mai neînsemnat ucenic la îndeletnicirea maestrului. Din chibiți săritori — frecătorii de vopsele — au ieșit pictori excelenți ». Că această reflecție a lui Goethe este nutrită de cele mai tradiționale principii ale învățămîntului artistic (sistemul breslelor) este limpede, să vedem însă cîteva consecințe ce decurg (au decurs de-a lungul atîtor academisme pînă la cele din vremea noastră; chiar glumeața alăturare de cuvinte « academie de avangardă » ascunde o realitate) dintr-o asemenea atitudine: in extremis elevul este « un vas de umplut », preocuparea profesorului este cum umple; elevul pasiv-dependent-eventual harnic — rămîne « în umbra » (să amintim celebra maximă a lui Brâncuși) profesorului, depozitarul unui conținut pe care este singurul capabil să-l pună în circulație și să-i verifice asimilarea. Însă nu formele de supraviețuire în actualitate ale acestui tip de pedagogie artistică mai mult sau mai puțin specializată în serierea de indivizi asemănători interesează aici; urmărim, dimpotrivă, dovezile concrete ale unui *design instrucțional de durată*, ce planifică învățarea astfel ca fiecare persoană trecută prin *aparatul de racord* (cum numește Argan școala democratică, noua școală a proiectării, ce are ca obiectiv convergența capacitate profesională—formare culturală—responsabilitate socială) să ajungă cît mai aproape de folosirea optimă a capacităților sale, să se dezvolte cît mai mult în propriile direcții. Prin accentul pus pe stimularea și educarea creativității și pe orientarea muncii artistice spre sarcinile vieții practice, școala de arte plastice de la Timișoara este un model de școală contemporană. În problema — formulată încă de Tolstoi — « a alege între o școală în care dascălilor le vine ușor să predea și o școală în care copiilor le vine ușor să învețe » opțiunea a fost limpede formulată. Într-o altă prezentare (cf. Arta nr. 8/1970) asupra intențiilor programatice ale acestei școli enunțam opinia că vechea formulă a *profesorului-transmițător* cedează aici locul *profesorului de gîndit*, atent să asigure independența ideatică și de acțiune a elevilor, să evite « autoritatea » profesorală și să dezvolte inițiativa personală. Se pornește de la premisa că *aptitudinile creatoare pot fi deliberat și măsurabil dezvoltate*; accentul cade pe un tip de gîndire *productivă* (față de cea reproductivă). Încă acum aproape 40 de ani, școala psihologică românească emitea ideea, astăzi de largă circulație, că inteligența îndreptată spre acțiuni artistice nu poate fi separată de aceea îndreptată spre acțiuni practice (Liviu Rusu). Se are în vedere analogia între procesul *învățării problematizate* — care se sprijină pe gîndirea euristică și presupune în mare măsură rezolvarea independentă a problemelor teoretice și practice de către cel care învață — și procesul *cercetării științifice*. La școala timișoreană se realizează un bun exemplu de ceea ce în pedagogia contemporană se numește *autoeducație asistată*. Modificarea conținutului instruirii vine din aceea că apare ca un travaliu cooperativ ce dezvoltă priceperea de a conlucra; se produce într-un fel o relație de asistență tehnică pedagogică, educatorul solitar este integrat într-o echipă de educație, este un partener. În *activitatea pe grupe* profesorul este doar furnizorul de algoritm — acel număr de indicații care definesc ce serie de operații trebuie efectuate succesiv pentru a rezolva toate temele dintr-o clasă (de teme, se înțelege) date. Gîndirea elevilor este direcționată, dar direcționarea constă în căutarea ipotezei sau a unui grup de ipoteze proprii (nu este vorba în nici un caz despre dirijarea spre un curent sau un stil). Pentru a depăși nivelul generalităților, inaugurăm în acest număr publicarea unui set de teme, o succesiune de obiective ce fac parte din sistemul instrucțional al acestei remarcabile școli.

MIHAI DRIȘCU

Notă introductivă. Activitatea și programul școlii

Considerînd natura ca un sine qua non al creației, întocmai ca și Paul Klee, și deținînd cîteva repere din scrierile sale pedagogice, am întreprins cercetări asupra unor sisteme de generare a formelor plastice tinzînd întotdeauna ca rezultatul acțiunilor să aducă un plus de informație.

Am avut în atenție avantajul important al abordării sistemice, care constă în faptul că încurajează stabilirea unui obiectiv de acțiuni și oferă o modalitate de a cunoaște cînd a fost atins acest obiectiv. Evaluarea minuțioasă a unui sistem, poate și trebuie să includă evaluările formative (instruire, educație) și sumative, care sînt atît « dependente de scopuri » cît și « independente de scopuri ». Cu alte cuvinte, astfel de evaluări trebuie să stabilească direct rezultatele specifice ale învățării, precum și efectele mai largi ale instruirii care includ rezultate neașteptate. De asemenea, instruirea prin abordarea sistemică pune într-o lumină deosebită raporturile de onestitate și sinceritate dintre elev și profesor, ținînd seama de demnitatea elevului ca persoană. A fost un cîștig considerarea elevului ca un partener ideal la munca de echipă, implicarea lui în aceeași măsură — alături de profesor — în elaborarea și prelucrarea problemelor plastice. Faptul că nu greșim o dovedesc rezultatele la clasă, în cadrul căreia elevii demonstrează cu prisosință capacitatea de invenție, îm planul căreia continuă să ne fie egali. În plus, brevetul de încredere acordat a devenit un factor de înlăturare a complexelor și inhibițiilor, și un stimulent de prim ordin.

Pe plan pedagogic sîntem în posesia unui program de lucru care poate fi formulat prin următoarele principii:

- *formularea precisă a obiectivelor*
- *deschiderea spre interdisciplinaritate și munca în echipă*
- *conștientizarea procesului plastic, aderența la un principiu de ordine*
- *mediul psiho-social al omului contemporan ca obiect de cercetare și domeniu de manifestare*
- *unitatea formă-funcție*
- *funcția și semnificația ca cercetare și demers formativ*

Putem spune că în plan formativ-educativ programa școlii — prin majoritatea temelor ce obligă la prelucrarea unor date specifice, sau prin cele în care enunțul este deseori o întrebare, fiind o invitație la geneză creatoare — asigură elevilor liceului nostru de artă formarea și dezvoltarea indicilor de creativitate a elevilor. Continuitatea activității din școală este dată de cercetarea permanentă, făcută de profesori și elevi atît în orele de curs cît și în afara acestora. Totodată conexiunea activităților de graniță a devenit o necesitate a creativității, relevînd corespondențe între activități intelectuale distincte cum sînt limbajul științei și limbajul artei, limbajele naturale și cele artificiale, științele naturii și științele umane ș.a. Experiența cadrelor didactice din școala noastră pledează pentru caracterul de dezbatere — în cadrul comisiilor metodice — a problemelor de informare profesionale și de pedagogie. De asemenea la aceste comisii au fost invitați și atrași specialiști din domenii adiacente (psihologi, lingviști) printre care: prof. dr. doc. Eduard Pamfil, dr. psiholog Mircea Lăzărescu, lector univ. Livius Ciocîrlie.

Astfel comisia metodică a reușit să devină un loc al « hranei informaționale » în afara oricăror formalisme sau activități de aparență, un loc în care cuvîntul creează convingeri și atitudini. JEAN PERCIUN

Teste de percepție și semiotică pentru atelierul de comunicații vizuale

Prezentul set de teste a fost dat în lucru în toamna anului 1977 la o grupă de elevi ai clasei a XII-a. Setul avea intenția de a atinge prin conținut și modalitate de desfășurare mai multe obiective, printre care:

— cunoașterea datelor percepției vizuale (exerciții și experiențe),
— cercetarea unor probleme de limbaj; forma ca suport de comunicare,
— introducerea unor activități intensive pentru o maximă concentrare intelectuală și creativă (=clasă terminală în preajma unor examene de admitere).

Timpul de lucru: 6 ore (s-au admis prelungiri pentru situația problemelor mai complexe). Material de lucru: hîrtie 40×40 cm, creion, tuș, acuarelă, tempera, colaj etc.

Test 1. *Reprezentarea trecerii de la un CÎMP DE STIMULI la SEMNAL, și de la SEMNAL la SEMN.*

A. În loc de a defini CÎMPUL DE STIMULI, enumerăm:

- spațiul cuprins de impulsuri vizuale
- suport fizic al emisiei
- spațiul unor virtuale configurări
- spațiul de acțiune a percepției

B. STIMULII intrați în atenție devin SEMNALE. SEMNAL=stimul în recepție conștientizată.

Prin percepție, CÎMPUL DE STIMULI comportă o continuă selecție după criterii ce acordă unui STIMUL posibilitatea de a primi valoarea de SEMNAL. Notăm din Corrado Maltese* trei condiții ale stimulilor prin

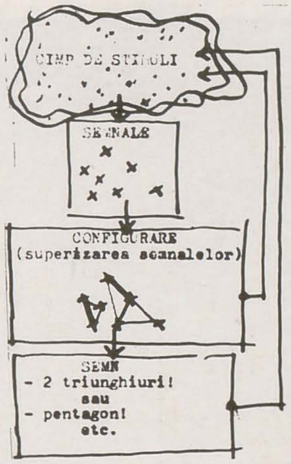
* Corrado Maltese: « Mesaj și obiect artistic », ed. Meridiane 1976.

care ei pot trece de grilele de triere ale percepției:

1. «...o lumină roșie într-un cîmp acoperit de multe lumini de același tip de roșu are o valoare de semnal aproape nulă, dar o are foarte ridicată dacă celelalte lumini sînt verzi*. Așadar condiție a ÎNTRERUPERII OMOGENITĂȚII = A se vedea *ordinea primară* și *dezordinea maximală* ca două stări ale omogenității (=stări cu maximă redundanță). Tulburarea ordinii și «limpezirea» dezordinii ca procese limită de figurare,

2. condiția cuprinderii stimulului între «un prag minim și unul maxim de intensitate», între «pragul întunericului psihologic» și un prag limită dincolo de care apar «efecte de perturbare sau distrugere a sistemului vizual»**. Condiția folosirii unghiului de deschidere a recepției vizuale,

* Idem, p. 38
** Ibidem



3. cunoașterea posibilităților de cuantificare, de divizare, în unghiul de deschidere a recepției vizuale. Pragurile diferențiale. Finețea recepției vizuale. Spre exemplu diferența minimă pentru a distinge două intensități de lumină este de 1/100, pe cînd pentru intensitatea a două sunete doar de 1/10 iar pentru două greutăți diferența este de 1/30.

Pragurile diferențiale determină calitativ stimulul vizual în raport — după Moles-Maltese — de următoarele variabile: *durata*, *poziția* (adăugăm aici, alături de durată și de poziție, factorul spațio-temporal: *mișcarea;* perceperea stimulului în raport de deplasarea acestuia; viteza, valorile statice sau dinamice ale stimulului; de asemenea notăm vederea periferică, — cu proprietatea ei specifică de a percepe mișcarea înaintea valorilor de formă sau culoare), *extensia*, *intensitatea*, *culoarea*, *raportul* stimulului față de calitatea cîmpului și față de «sistemul de așteptări ale receptorului»*.

Credem că înaintea *treptei de semnificare*, respectiv între SEMNAL și SEMN, apare un moment de superizare a semnalelor, de CONFIGURARE, ca rezultat al condiției de *receptare calitativă* și nu cantitativă a semnalelor. În schema alăturată, cuprinzînd sistemul CÎMP DE STIMUL-SEMNAL-SUPERSEMNAL (configurare) — SEMN, apar două bucle de retroacțiune, în care prima, prezentă la nivelul configurării, revine la nivelul cîmpului de unde re-selectează semnalele conform «intenției» de configurare (vezi în psihologia gestaltistă *legea celei mai bune forme*). Acomodarea recepției configurale la potențialul de codificare al receptorului este cel de-al doilea circuit de retroacțiune care, în raport cu cîmpul de stimuli și semnale verifică, corectează, confirmă sau modifică configurația.

Așadar, în final,

C. SEMNUL este egal SEMNAL CODIFICAT.

Comentarii la lucrările grupei. Eleva A-M.K.* își prezintă exercițiul printr-o succesiune a șapte imagini (fig.1). Dintr-o rețea rectangulară elementară se detașează o constelație din 26 de celule. Cu greu putem recunoaște o figură-semn. Percepția ne va configura între 8—12 supersemnale (superelemente). Aici, la acest nivel, sintaxa este mult prea labilă pentru a uni supersemnalele într-o formă. Doar tensiunea față de un PATTERN CONCEPTUAL (litera «Z») ne aduce feedbackul necesar pentru a reorganiza semnalele din imaginea inițială (fig. 1 f, g și 1a). Cantitativ, raportul dintre «comunicarea corectă» și «zgomotul de fond» este de 17 față de 19 — din care 10 semnale au fost suprimate iar 9 sînt perturbatoare.

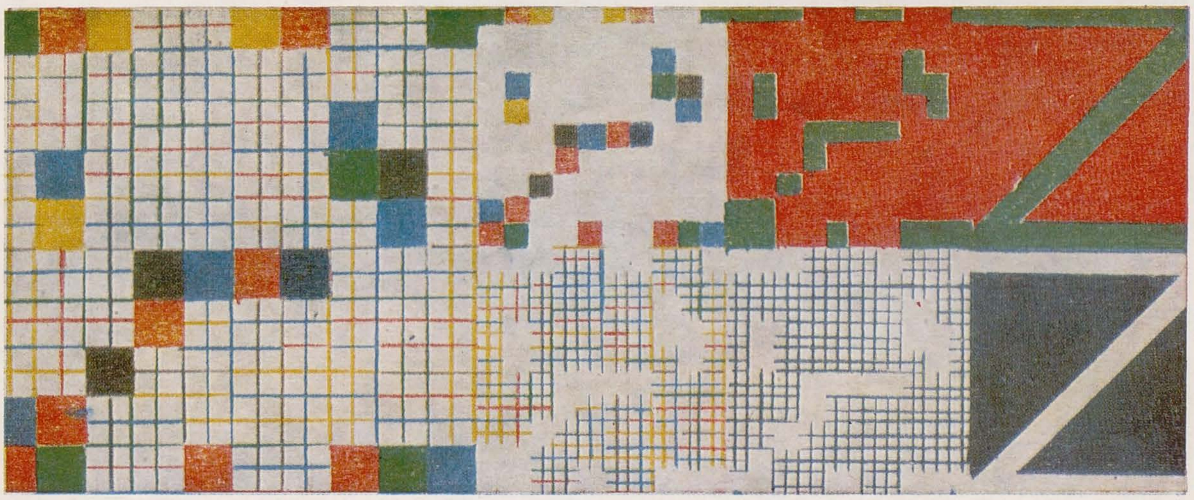
La elevul A.N. trecerile evoluează continuu: cîmp stufos de cercuri → detașarea a 3—4 cercuri ca semnale → configurarea cilindrului prin tensiunea percepție-concept (fig. 2).

A.D. Propune două variante (fig. 3): una dreapta sus, ritm de diagonale de diferite intensități cu o succesiune de coordonate. O parte din diagonale plus un grup de simboluri matematice și o coordonată semnalizează cu precădere percepției noastre (=prin intensitate+mărime+culoare). Curînd apariția semnificațiilor de *dreaptă*, *abscisă*, *ecuație a dreptei*, detașează o parte de imagine, sudîndu-se într-o formă coerentă cu semnificație determinată. Restul de elemente, inclusiv și energica diagonală albastră, devin fie un balast al imaginii, fie un ecou mai mult sau mai puțin distorsionat al semnificației. În a doua imagine, din stînga jos, apare o multiplă subliniere a elementului «R», și anume prin efectul de segregare prin poziție (detașarea față de cîmp, deplasare față de axele rețelei), prin gradul de accent (=încercuirea) și prin recunoașterea ca semn (literă de alfabet). Considerăm însă sublini-

* ibidem, p. 48

* Numim elevii din grupa cl. XII (în ordinea apariției în text), ale căror lucrări sînt analizate în prezentul material, cu inițialele lor: Ana-Maria Kraemer, Alfred Nedl, Andrea Dvorsak, Marcel Breilean, Ilie Hleba, Cecilia Linder, Iulian Văcărescu, Angela Bulz.

Fig. 1



a b c d e f g

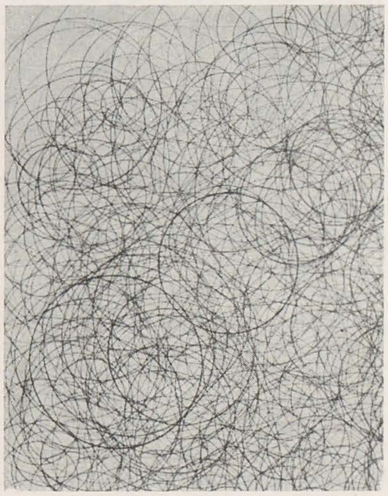


Fig. 2

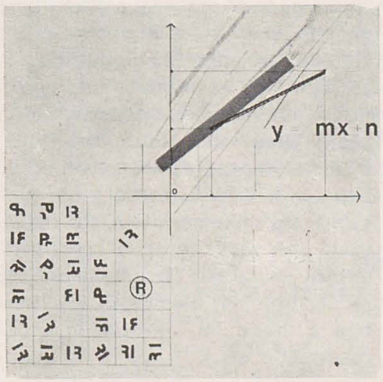
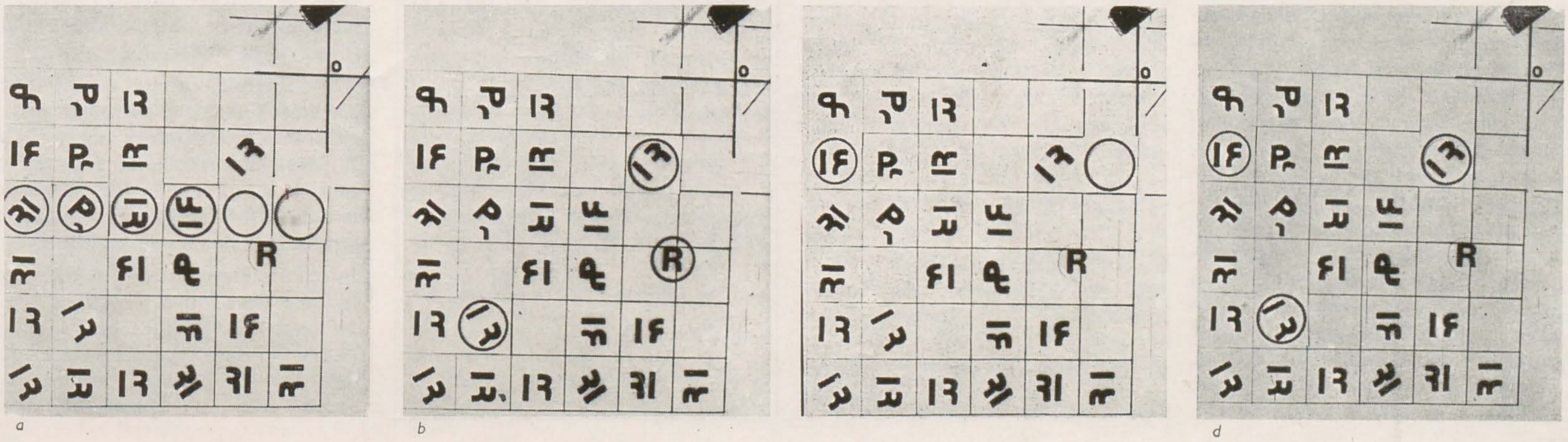


Fig. 3



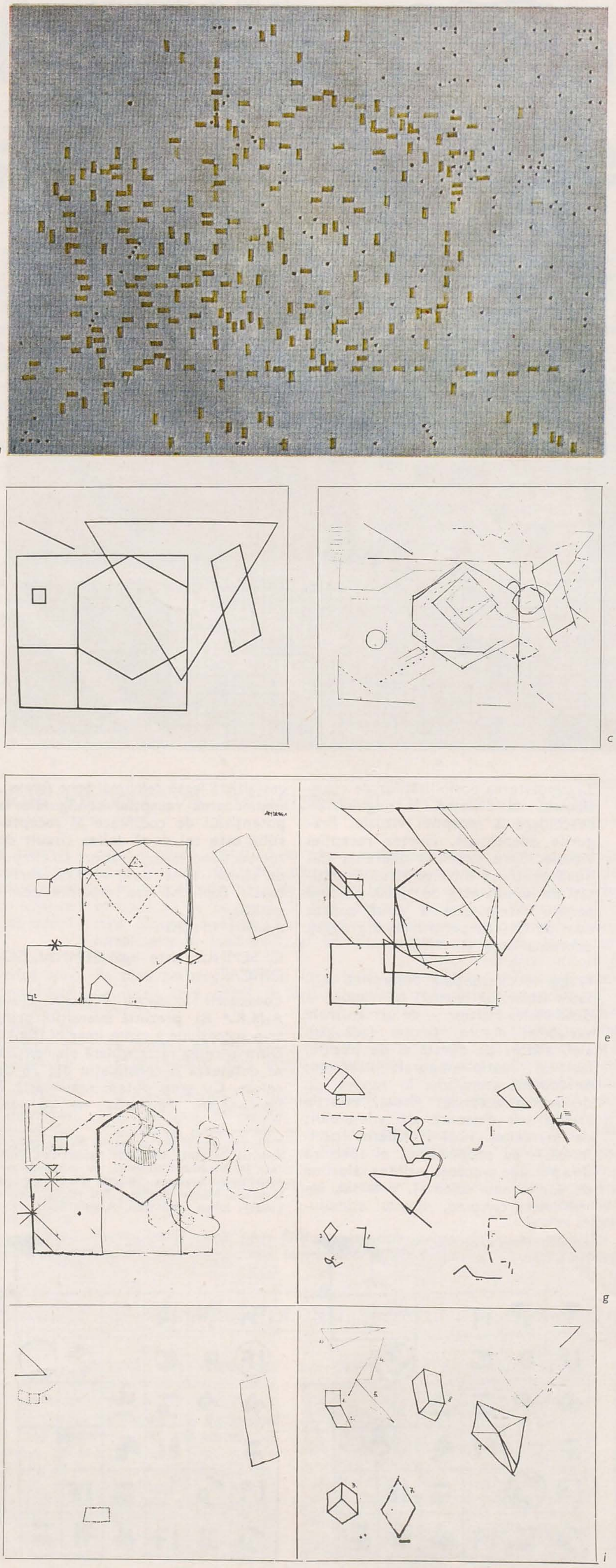
a b d

Fig. 4

erea triplă a « R »-ului (ca detașare, prin încercuire și ca semn) mai mult decît suficientă. Se pot construi alte noi variante (fig. 4a, b, c, d), urmărindu-se diferite grade de detașare și integrare — față de cîmp — a semnului « R », cît și noi posibilități de comportare a o parte din ceilalți stimuli.

Test 2. *Transformările unui cîmp cu trei grade de configurare:*
grad 0, grad 1 (optim) și grad 0'.
Scop: Introducere în procesele configurării. Oferta optimă pentru percepție. Înțelegere pentru modul de constituire într-o formă a unui cîmp de stimuli.
Rezultatele trebuie să reprezinte cinegramele unor stări de configurare pornind de la o *lipsă de formă* (grad 0), ajungînd cu aceiași constituenți la o *prezență* (grad 1) și continuînd apoi spre o nouă *lipsă de formă* (grad 0'), diferită de prima (=diferențe dintre două *nonforme*; diferențe calitative dintre cîmpul inițial și cel final, diferență de textură, culoare sau intensitate).
Deschidem o paranteză pentru a prezenta un experiment de percepție (octombrie 1975) și ale cărui rezultate au fost cunoscute și comentate cu grupa clasei a XII-a înaintea prezentului set de teste. În fața unei suprafețe (60×46 cm) conținînd, într-o relativă dezordine, puncte negre și mici suprafețe galbene (fig. 5a.), un număr de subiecți (elevi din clasele a VIII-a și a IX-a) au fost puși să noteze pe o suprafață de aceeași mărime cîteva *date ale percepției*: înregistrarea a ceea CE și CUM văd, respectiv *conținutul* și *succesiunea* citirii (= a unor trasee, figuri, volume sau imagini). Dar suprafața dată, cîmpul de stimuli — într-o aparentă dispunere aleatorie — a luat naștere avînd la bază un model-normă (pattern) conținînd 7 figuri (linie, 3 pătrate, triunghi, hexagon, paralelogram) (fig. 5b.). Imaginile rezultate propun posibilități de diferențiere a unor grade de dificultate în percepție în raport cu dispunerea stimulilor în cîmp. Există așadar pentru emițător o posibilitate de a propune căi pentru percepție. Uneori percepția cu o mai mare putere de cuprindere și sinteză notează figuri ce se întind pe o bună parte din suprafața cîmpului, caz în care sînt notate cu predilecție formele închise (fig. 5c.). Tot aici se verifică tezele configuraționiștilor privind perceperea *bunei forme* — formei celei mai stabile. Au apărut apropieri evidente față de modelul-normă (fig. 5d.) (model cunoscut de subiecți doar la sfîrșitul experimentului) și o unică reprezentare a triunghiului (fig. 5e.). Uneori utilizarea de noi patternuri față de cei propuși în model are același grad de adevăr (exemplu fig. 5f.). Alteori, percepția mai liberă descrie forme curbilinii, creează opoziții, relații,

Fig. 5



contraste (fig. 5g.). Sau, incapabilă de a percepe într-o simultaneitate date ale cîmpului, rămîne să se efectueze mici incursiuni, să se urmărească trasee punct-cu-punct, să se închidă formele pe baza punctelor de imediată vecinătate. Lovindu-se de complexitatea constelației, percepția poate intra în pasivitate, în lipsă de acțiune, concentrare și decizie, notînd (ca în acest caz: fig. 5h.), în decursul celor 30 de minute (timpul acordat), doar patru figuri nesemnificative. La un alt nivel (clasa a VIII-a), pe un alt fond psihologic, în majoritatea cazurilor au fost « înșurubate » constelației imagini și figuri adecvate unui anumit univers de preocupări: zmeu, șoarece, avion, mașini, figuri umane, paiațe, trepte și uși, grup de păsări. În sfîrșit, percepția e capabilă (chiar la nivelul clasei a VIII-a) de a evoca și mici scheme tridimensionale (fig. 5i.).

Cu ajutorul unor mijloace tehnice (pulverizarea) M.B. obține prin trei imagini o reprezentare clară a *configurării* sau a *nonfigurării* unui cîmp. Pigmenții cromatici de ocru-auriu și albastru-cobalt au fost dispersați în trei modalități de amestec, distincte calitativ (fig. 6 a.b.c.). Astfel imaginile extreme, prima și a treia, pot constitui exemplul unei puternice entropii; prin stările de uniformă-dezordine ambele imagini au aceeași incapacitate de a figura, dar în schimb sînt diferențiate între ele prin calitatea de cald, rece (în prima imagine cantitatea de ocru-auriu fiind într-un echilibru față de albastru-cobalt, iar în ultima imagine apare o predominantă a albastrului de cobalt). În imaginea centrală moleculele de albastru se organizează formînd o densitate distinctă, de unde rezultă și o diferențiere netă în cîmp și deci o disociere a cîmpului în raportul *figură-fond*. În termeni de « estetică informațională », putem aprecia că starea cîmpului are un grad mai mare de informație, întrucît dispunerea moleculelor de albastru și ocru este mai puțin probabilă. Acum elementele de redundanță sînt participante la construcția formei (în acest caz elementele de redundanță sînt elementele de simetrie a ovoidului, principiile ei de construcție etc.).

Test 3A. *Reprezentarea în percepție succesivă a trei semne din mediul stradal și publicitar*
Scop: Folosirea datelor asimilate din domeniul psihologiei percepției și din experiența efectuată la testele 1 și 2. Stăpînirea mijloacelor de reprezentare a succesiunii semnelor de comunicat în raport cu intenția de prioritate stabilită sau necesară.
Soluțiile: Elevul I.H. își folosește semnele alese într-o următoare ordine posibilă: 1) *index pentru spital* (« *H* » = *l'hôpital*), reprezentare material-spațială a literei, culoare albastră, prim-plan; 2) *simbolul pentru*

«fragil», «în picioare», «a se feri de umezeală-ploaie» (pahar—săgeţi verticale—umbrelă), reprezentare frontală, plană, gri închis, ultimul-plan; 3) *crucea roşie* reprezentată în raccourci cu roşu-gri şi cu o mare dificultate pentru percepere (fig. 7).

Elevul M.B. cu semnele în următoarea succesiune: 1) *pachet de ţigarete Carpaţi* (imagine puternic iconică); 2) *semn de circulaţie rutieră* (culoare albastru, roşu, însă cu o reprezentare în raccourci); 3) *firma şi orarul din vitrina unei unităţi comerciale: Tutungerie — I.C.S. — Mărfuri industriale — TIMIŞOARA — Unitatea nr. 102 — Orar zilnic: 6.30—12, 13—21* (reprezentare din interiorul vitrinei = «imagine în oglindă», culoare roşu, gri), (fig. 8).

Eleva C.L. cu succesiunea: 1) *literele alfabetului* (litere în relief din material plastic negru, colate pe fond gri); 2) *«EXPO»* (poziţie—stînga-jos, verde-crom pe fond albastru); *structură chimică* (dimensiune redusă, litere greu lizibile) (fig. 9).

La eleva A.D. avem: 1) *«J.A.» — iniţialele revistei «Japonese Architecture»* (dispunere: sus dreapta, contrast puternic faţă de fond, litere din material sintetic albastru-ultramarin-închis, dimensiune importantă); 2,3) indice pentru «ROTHRING TUSCHE-FÜLLER» (semn foarte familiar grupei, claritatea semnului, culoare gri); 3,2) indice pentru «MERCEDES» (reprezentare prin linii, dispunere în extremitatea stînga-jos, culoare roşu cadmium) (fig. 10).

În sfîrşit, elevul I.V. îşi stabileşte ca semne şi succesiune: 1,2) *semafor* (dispunere vertical-descendentă în opoziţie cu celelalte două semne, tonuri palide); 2,1) *indicator peron* (rapiditate în percepţie prin caracterul semnului de săgeată, dispunere orizontal-centrală, culoare gri pe fond gălbui); 3) *sticlă «CABERNET»* (eticheta reprezentată cu textul incomplet, dispunere orizontală în compartimentul de jos, culoare: tonuri de verde) (fig. 11).

Test 3B. *Reprezentarea semnelor din testul 3A într-o percepţie simultană, intervenind cromatic în cazurile:*

a) suprapunerii semnelor
b) diferenţierii de mărime (contrast de cantitate)
c) egalizării de mărime

Scop: Aproximarea simultaneităţii. Putere echivalentă de semnalizare a celor trei semne. Reglarea intensităţii prin culoare. Fiecare membru al grupei va realiza două din cele trei cazuri (=a,b,c).
Eleva C.L. = stînga: modificarea relaţiilor de mărime, dreapta: suprapunerea (fig. 12).
Eleva A.D. = contrast de mărime (fig. 13)
Elevul I.V. = stînga: contrast de mărime; dreapta: suprapunere + suprafeţe echivalente (fig. 14).

Test 4. *Discurs semiotic cu trei grade de conotare*

Gradaţia = un principiu de lucru (ce a revenit de mai multe ori în testele noastre), un principiu necesar unui plus de cunoaştere, cît şi realizării vizuale, a unor tensiuni (= formale sau semantice).
Am regăsit gradaţia la Itten ca un mod de pătrundere în universul contrastelor cromatice, sau din nou la A. Moles reprezentînd o «scară descrescîndă de iconicitate»*. Am asimilat scara de iconicitate unei mişcări fie de la galben la albastru, fie de la lumină la întuneric, de la cert la ambiguu sau de la material la imaterial. O succesiune a treptelor de diferenţă implică *coexistenţa unui contrast cu o analogie* şi deci posibilitatea de a genera o tensiune estetică.
Scop: Ne interesează fluctuaţia semnului, mobilitatea lui, capacitatea lui de a se încărca sau de a se goli de semnificaţii *conotative* (= nimbul de semnificaţii al semnelor).
Grupa de elevi e pusă în faţa unui cîmp de semnificaţii (= grup de mesaje, set de informaţii acustice şi vizuale). Cîmpul poate să aibă fie rolul de *referent*, fie doar cel de *impulsionare a unei stări semantice* în raport cu care va avea loc exerciţiul semiotic. Urmează realizarea unor noi unităţi semantice pe trei nivele de semnificare avînd la bază trei criterii posibile:

a) criteriul asocierii semnelor în vederea funcţiei de DENOTARE (= respectiv de-CONOTATIVIZARE). Afirmare, raţionament, logica enunţului întemeiată pe valorile de ADEVĂRAT-FALS,

b) criteriul diegezei; descrierea, nararea, imaginile iconice (= diagrama participării la un eveniment),
c) criteriul conotării: eliberarea semnelor. Detaşarea faţă de referent. Formularea subiectivă. Deschiderea spre noi semnificaţii,
Criteriile sînt dispuse într-o succesiune logică avînd corespondenţe în cele trei tipuri de limbaj: limbajul ştiinţific, limbajul epic-narativ şi limbajul poetic**. În limbajul ştiinţific semnele se aliniază în front unele după altele cu o strictă determinare a semnificaţiei şi «stau sub semnul opoziţiei dintre adevăr şi fals»***. La celălalt pol, cel al limbajului poetic, semnele coexistă într-o libertate în sensul unei deschideri semantice ce îl implică pe destinatar într-un proces interpretativ. Aici aureolele de conotaţii se definesc prin relaţiile dintre semne. Aici creşterea rezonanţei termenilor faţă de context duce la devalorizarea denotatului. Un «joc semantic» a premers formulării prezentului test. În cadrul «comisiei metodice de specialitate» a şcolii am propus trecerea unui referent al unui obiect, al unei plante = PĂPĂDIA, prin cele trei nivele de semnificare amintite mai sus.
S-au formulat astfel:

pentru nivelul a.: — GEOMETRIC PĂPĂDIA NU AJUNGE LA PERFECŢIUNEA RADIOLARILOR, sau CONSTRUCŢIA PĂPĂDIEI ESTE GENERATĂ DE NECESITATEA DE REPRODUCERE, sau PĂPĂDIA ESTE O PLANTĂ COMESTIBILĂ (= adevăr?, fals?). În general au apărut enunţuri cu putere de generalizare, unele conţinînd o valoare informativă, altele impersonale sau banale;

pentru nivelul b.: PRIVEŞTE O PĂPĂDIE ÎNTÎRZIATĂ! . . . sau NE-AM DEPLASAT LA PĂDUREA VERDE CU CAMERA DE FILMAT PENTRU A ÎNREGISTRA ZBORUL PĂPĂDIILOR ŞI A BALOANELOR DE SĂPUN; A FOST O ZI DE MAI ÎNSORITĂ ŞI FRUCTUOASĂ. Exemplele converg spre relatarea unor situaţii concrete. Moment important de iconicizare. Apare o particularizare, o subiectivizare, fiind vorba de *un mod de a consuma evenimentul de un interpretant;*

pentru nivelul c.: PRIMĂVARA PĂPĂDIA SĂRBĂTOREŞTE GALBENUL; PĂPĂDIA = LOCUL DE DEPOZITARE A PARAŞUTELOR CU SENS BIOLOGIC, sau varianta PĂPĂDIA = HAMBAR BIOLOGIC; ZBORUL SEMINŢELOR SE ORGANIZEAZĂ ÎN VOLUMUL TRUNCHIULUI DE CON, SE TRANSFORMĂ ÎN SFERĂ, IAR APOI PLANEAZĂ ÎN FORME DE FARFURII ZBURĂTOARE.

Observaţii: noţiunea păpădiei se generalizează din nou, în schimb se încarcă cu noi semnificaţii — deseori în afara obişnuitului şi a previzibilului.
Revenind la grupa de elevi, în locul unui referent-obiect am optat pentru realizarea unui cîmp semantic generat de un grupaj format din trei evenimente informaţionale, a căror apariţie depindea de un anumit grad de probabilitate şi anume: 1) o ştire din ziarul zilei — miercuri 30 noiembrie 1977 (cu opţiunea anterioară din partea grupei pentru *primul eveniment înscris la rubrica «ultimelor ştiri»*), 2) citirea unui fragment din volumul POEME — R. ROJDESTVENSKI (cu opţiunea anterioară pentru *primul vers al paginii 69*), 3) proiectarea unui diapozitiv prin *extragerea dintr-un set de 10 diapozitive cu subiecte diverse.*
Au rezultat evenimentele (cu corespondenţe surprinzătoare):

1. Ştire referitoare la lupta Frontului Patriotic Zimbabwe împotriva regimului minoritar rasist. Condamnarea raidurilor trupelor rhodeziene în cursul cărora au fost ucise 100 de persoane

2. «Jocul ,,de-a împietrirea"
e un joc vesel fireşte.
Copii, stăpîni ai curţii prăfuite,
să ţineţi minte,
de dimineaţă, pînă-n amurg
jocul se joacă aşa:
,,Împietreşte! Hai, împietreşte!"».

3. «ATOMIUM» diapozitiv cu imaginea pavilionului belgian de la Expoziţia mondială din 1958. Construcţie-simbol al atomului de fier.
La acest cîmp de semnificaţii, soluţiile privind realizarea celor trei nivele de semnificare au fost diverse, utilizîndu-se un repertoriu de semne lingvistice, de simboluri, de imagini, de forme şi de culori.

Analizăm o parte din exerciţii.

Eleva A.D. distinge din cîmp un concept, şi anume cel de JOC (fig.15). Pentru primul nivel, JOCUL este definit în cuvinte prin trei enunţuri corespunzătoare evenimentelor 1, 2 şi 3 (ziar, vers, diapozitiv):

1. *JOCUL cu viaţa = moartea* (ştirea: uciderea celor 100 de persoane),
2. *JOCUL pur* (conotat din textul poemului),
3. *JOCUL ca formă de organizare a materiei* (diapozitivul «Atomiumului» = atom).

Întocmai ca în definiţiile din dicţionar, aceste enunţuri tind să deplaseze unele sensuri conotative ale conceptului de «JOC» înspre zone denotative, să transforme un atribut adiacent într-un semnificat central.

Eleva A.D. notează încă o dată pe marginea testului la primul nivel:

1. *«Jocul cu viaţa altuia = moartea. Jocul dur, fără scrupule. Logica puterii».*

2. *«Jocul pur, jocul copilului, poezia ca joc pur, poezia copilului, puritatea cercului, spiritualitatea rezultată din joc».*

3. *«Jocul atomului; jocul naturii perceput de noi ca lege; jocul cu harul».*

În acest prim nivel stă cheia codificării celorlalte două nivele. Tratarea este lingvistică. La următoarele nivele, prin folosirea exclusivă de simboluri prin formă şi culoare, se înlătură momentul central de semnificare, generînd de fapt două variante pentru cel de-al treilea tip de limbaj, al celui de maximă conotare. Forma-culoare pluteşte într-o incertitudine a semnificării, semnele descătuşate se încarcă cu sens prin rezonanţă cu toate compartimentele mesajului şi de asemenea prin participare a interpretantului.

Parţial putem decoda: VIAŢĂ-MOARTE = verde-vertical, gri-orizontal; JOCUL PUR = cerc galben rostogolindu-se sau cerc policrom; ORGANIZAREA MATERIEI = structură geometrică: hexagon albastru, sau mai conotativ: verticală-verde = CREŞTERE VEGETALĂ. O altă serie de sensuri rămîn însă intraductibile în limbaj lingvistic.

* A. Moles: «Artă şi ordinator» ed. Meridiane 1974, pp. 256—257.
** a se vedea: Max Bense «Mică estetică abstractă» cap. Sistemul esteticii abstracte.
*** Solomon Marcus: «Poetica matematică» ed. Acad. R.S.R., p. 47.

a b c

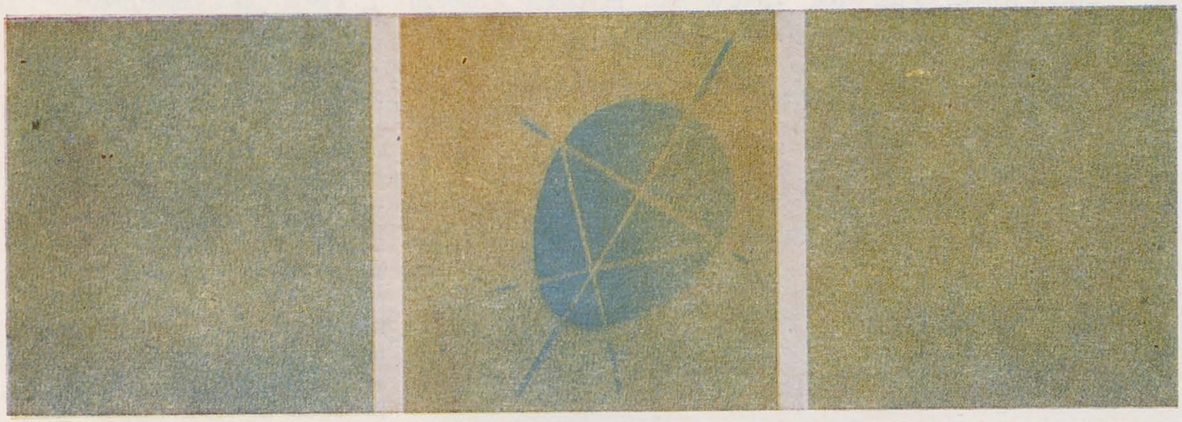


Fig. 6

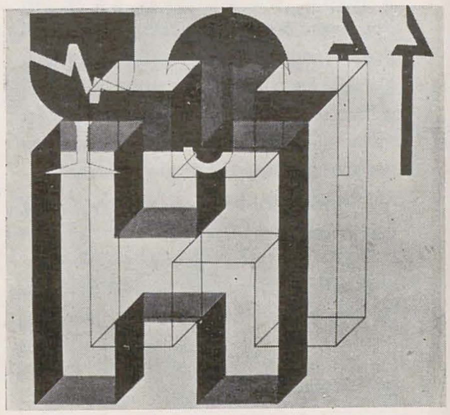
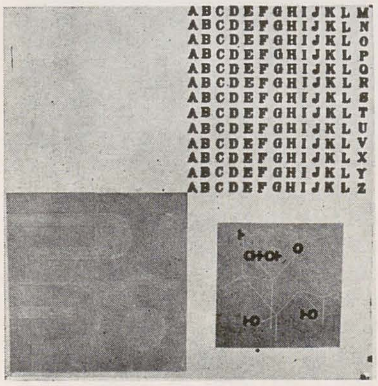


Fig. 7



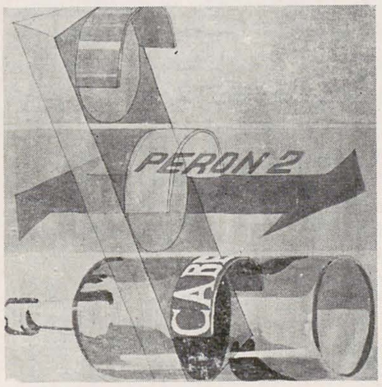


Fig. 8, 9,10,11

Elevul I.V. (fig. 16) detașează din cele trei evenimente următoarele sensuri: pentru 1)=LIBERTATE, CONFERINȚĂ DE PRESĂ, LUPTĂ, DECLARAȚIE, CRIME, RASISM, DOMINAȚIE, ARMATĂ; pentru 2)=NEMIȘCARE, STATIC, FĂRĂ VIAȚĂ, MOARTE; pentru 3)=ATOM, STRUCTURA FIERULUI, FORȚĂ, MĂREȚIE, DOMINAȚIE. Urmează o selecție de termeni, păstrîndu-se: LIBERTATE, RASISM, DOMINAȚIE, MOARTE, FORȚĂ, CRIMĂ.

La primul nivel I.V. introduce ecuația VIAȚĂ=LUPTĂ. Prin valoarea ei puternic afirmativă, ecuația desprinde semnul din sensul atributiv pe care în mod obișnuit îl are LUPTA pentru VIAȚĂ, împingînd prin egalitate semnificația înspre zona denotării; LUPTA devine aici semnificația predominantă și majoră a VIEȚII (cazul este echivalent cu primul nivel din testul elevei A.D.). Reținem, așadar, tratarea tot lingvistică a primului nivel. În nivelul următor alături de semne lingvistice apar segmente de imagini și simboluri (de la cele matematice pînă la cele plastice). Aici este prezentată o inegalitate, o totală lipsă de conciliere între două compartimente: rasismul inuman al lui IAN SMITH pe o parte și frontul patriotic a lui JOSHUA NKOMO pe de altă parte. Ca nivel al descripției se desemnează*: *ura de rasă*=neacceptarea rasei negre (=pătrat negru radiat), atom-fuziune=*agresiune*, în opoziție cu lupta pentru *libertate*, *egalitate* dintre albi și negri (=pătrat alb egal cu pătrat negru), opțiune și *devotament* Frontului Patriotic Zimbabwe.

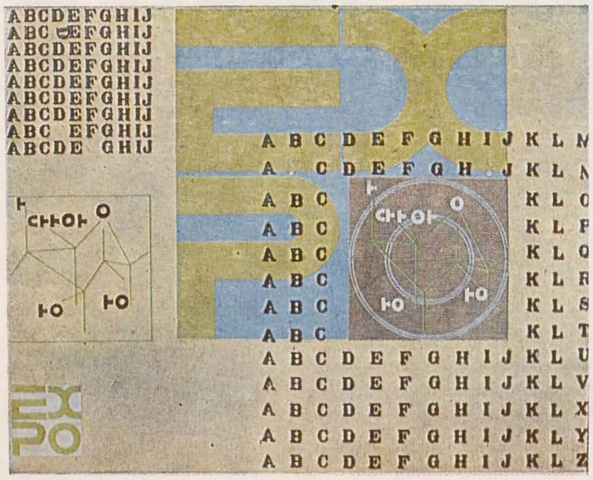
Nivelul trei, ultimul, este un exercițiu combinatoric unde se încearcă de a se epuiza egalitățile posibile între termenii LIBERTATE-CER-PIATRĂ-MOARTE. De aici rezultă asocierea unor termeni care își intersectează aureolele de semnificare (spre ex.: LIBERTATE=CER), dar și asocieri de termeni cu sfere de semnificare cu totul distincte (spre ex.: LIBERTATE=PIATRĂ) de unde și «n» posibilități de conotare (=în primul caz putem conota eventual LIBERTATEA ca *împlinire*, *înălțare*, pe cînd în cel de al doilea caz o PSEUDO LIBERTATE *rigidă*, *pietrificată*, *dură*, *cenușie*, *morbidă* etc.).

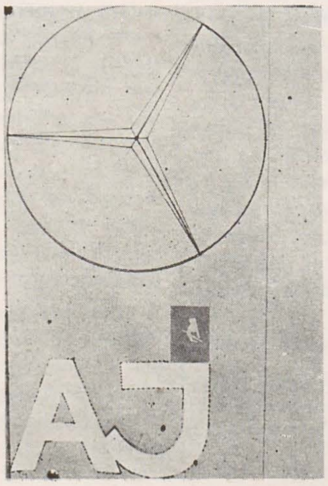
În următorul test pe care îl prezentăm (fig. 17), celor trei nivele le corespund trei imagini. Pentru primul nivel, elevul M.B. îi atribuie morții un sens denotativ prin imaginea puternic iconică a unui act de deces. Relatării și descrierii (nivelul doi) îi corespunde o imagine fotografică alăturată unui decupaj al textului din ziar. Aici coexistă faptul documentar cu capacitatea de evocare a unei imagini. Pentru nivelul trei elevul ne comunică prin simbol starea conflictuală a națiunii și poporului rhodesian față de regimul minoritar rasist și cea de colonie britanică (simbolul steagurilor). Notăm că prezentul test, în toate compartimentele lui, face referință exclusiv la evenimentul nr. 1 (știrea din ziar).

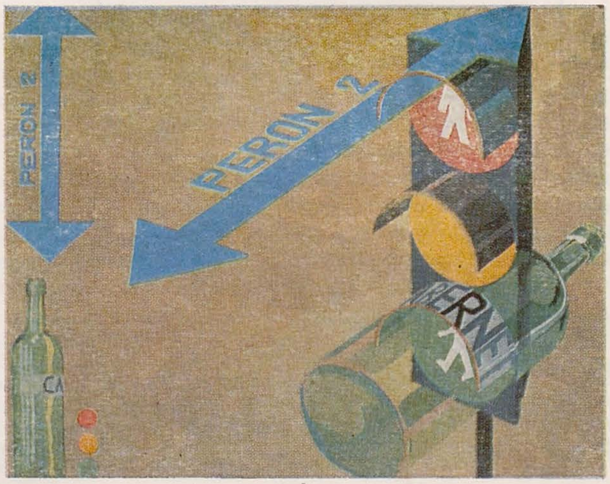
În finalul comentării testelor cu trei grade de conotare, putem observa o preponderență a exprimării lingvistice la primul nivel în opoziție cu dificultatea de transpunere în cuvinte a imaginilor plastice (în special la nivelul corespunzător funcției conotative a semnelor). O continuare a exercițiilor semiotice în această direcție, conceperea a cel puțin încă unui nivel (conotativ), ar sublinia și mai mult caracterul intraductibil lingvistic al conotării plastice. Totodată se remarcă o generalizare a referentului spre nivele extreme (în schimb cu o particularizare sintactică pînă la caracterul auto-reflexiv al mesajelor, de autosemnalizare, din extrema limbajului conotativ). Nivelul central, diegetic, — obiectivează, individualizează referentul sub aspectul său fenomenologic, de unde și caracterul

* Noțiunii de «*a desemna*» noi am atribuit o accepțiune mai largă de: semnalare-intervenție (a numi, a însemna, a indica), dar și de înregistrare-reprezentare (a desena, a nota). Acțiune CU, PRIN și ASUPRA semnelor (LIMBAJ).

Fig. 12, 13,14







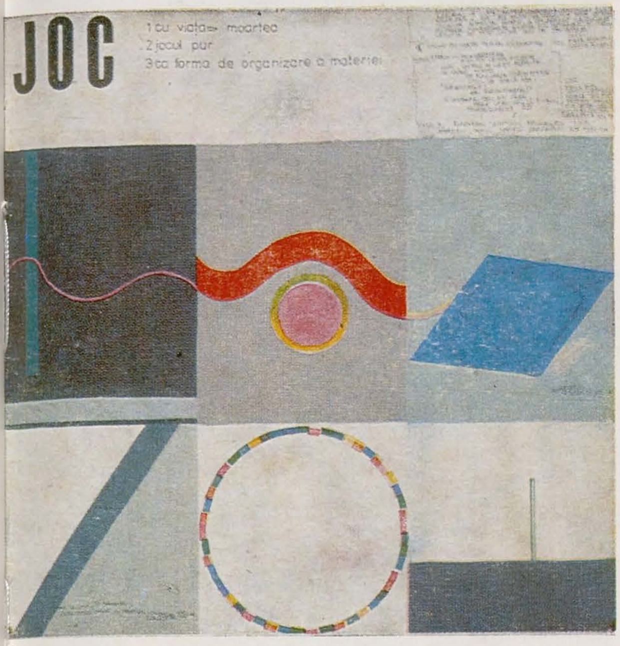
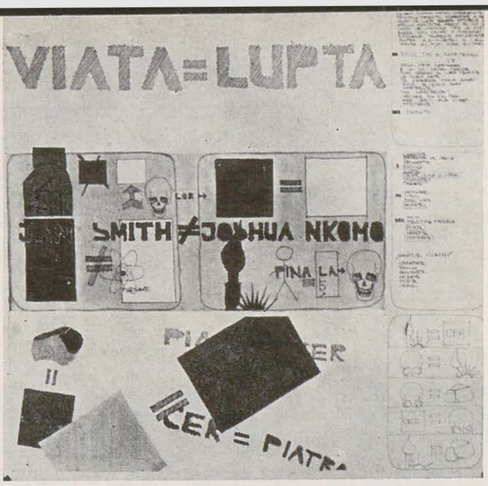


Fig. 15



(sus)
Fig. 16

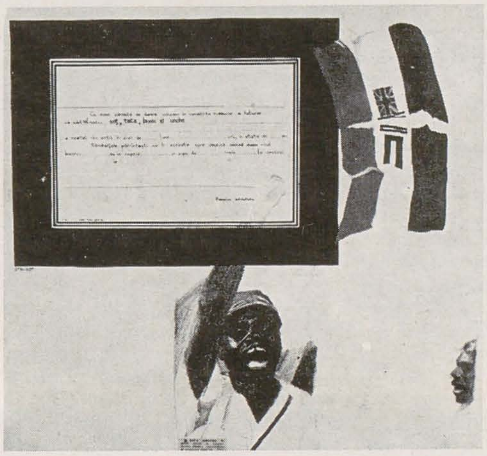


Fig. 17

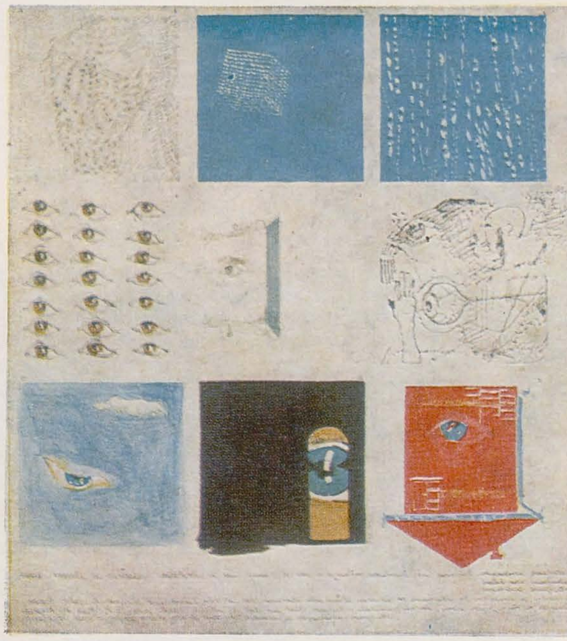


Fig. 18

mai iconic al semnelor și mesajelor din acest nivel.

Test 5. *Determinări contextuale ale unui semn, urmărind:*
a) distrugerea puterii de semnificare a semnului,
b) semnificarea obișnuită, banală a semnului (denotare),
c) semnificarea conotativă a semnului, valoarea novatoare a semnificării.

Obiectiv: Puterea determinantă a contextului asupra mobilității de semnificare a semnului. O reluare a problemei privind funcțiile de denotare și de conotare a semnului, însă integrate într-o nouă posibilitate de *gradare*.
a) (distrugerea puterii de semnificare). — În testul elevului M.B. a fost ales ca semn « OCHIUL ». În primul șir de imagini sînt prezentate situații în care semnificantul «*ochi* » își pierde semnificatul (fig. 18a) deoarece semnul este utilizat într-o repetiție, ca element formal (de punct), configurînd o figură umană, sau un cub, sau rînduri de picături. Or, în cadrul repetiției există un prag dincolo de care elementul (semnul) își pierde calitatea individuală, participînd în relație cu restul elementelor la configurarea unei structuri, unui suprasemn sau supraelement. Aici semnul prin multiplicare și prin preluarea funcției de element-constructiv-al-unei-forme își frînează posibilitatea de a intra în rezonanță (=de a intra în relație de semnificare cu însuși obiectul « construit »).
b) (semnificare obișnuită, banală). — Banalizarea semnificației se suprapune în bună măsură cu funcția de denotare a semnului, în accepțiunea de *previzibilitate* sau de *utilizare largă*. M.B. propune următoarele variante: « ochiul » ca un model anatomic, multiplicat, « ochiul » din oglindă și din nou structura anatomică a ochiului dintr-o foaie de note (fig. 18b).
c) (semnificare conotativă) — Ca într-un contrast cromatic de simultaneitate (« galbenul pe gri este altceva decît galbenul pe roșu . . . »), apariția semnului de « ochi » de pe șirul de jos al testului se distinge ca încărcătură de sensuri față de toate soluțiile de context avute pînă aici. Dar și aici deschiderea pe spațiul cerului-albastru a unui « ochi » este altceva (și din nou intraductibil lingvistic) decît apariția lui la gaura cheii sau față de imaginea ochiului integrată organic în materia dură a unui zid. Conotația plastică revine din nou fie imprevizibilă, fie ambiguă, fie densă în semnificații (fig. 18c).

Test 6. *« Desemnarea »* prin formă și culoare a conceptelor din textul:* DACĂ REVENIND AZI ÎN ACEST LOC BINE DEFINIT SIMT APĂSAREA SPAȚIILOR LĂSATE, CEL PUȚIN ȘTIU CĂ NUMAI ȘI NUMAI URCÎND ÎNCOLO AM ȘANSA DESTINDERII ȘI PLUTIRII.

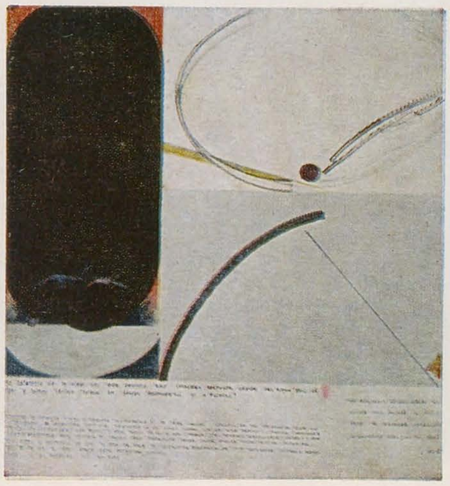
* a se revedea nota de la pag. 28

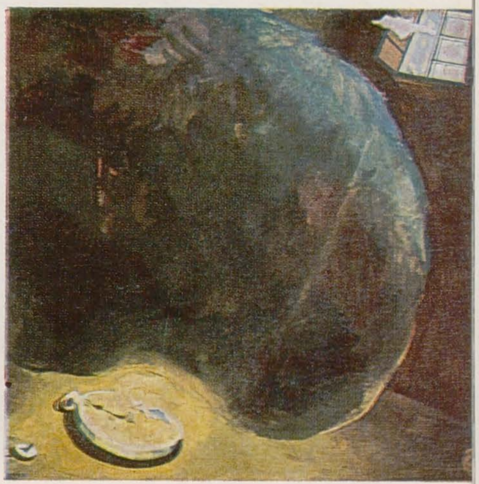
Obiective: Explorarea valențelor psiho-expresive ale cîmpului vizual. Valorile asimetrice ale tabloului. Reluarea posibilităților de comunicare vizuală prin limbaj plastic. Vizualizarea noțiunilor: APĂSARE—DESTINDERE, EU VIN—EU PLEC, EU COBOR—EU URC.
Soluțiile posibile se exemplifică prin lucrările elevilor A.B., I.V., A.D., M.B. (fig. 19—22). Comentariile nu sînt necesare întrucît datele implicate aparțin unei cunoașteri suficient de generale în lumea plasticii.

Am început setul de teste cu *probleme de percepție*, pentru a sfîrși cu *probleme de semnificare*. Sînt două fațete fără de care nu se poate concepe un demers în domeniul comunicațiilor vizuale. În preocupările viitoare vom încerca cu alte grupe reluarea amplificată a unor probleme aici doar punctate. Prin dezvoltare, inerent, vor apărea drumuri noi.

CONSTANTIN FLONDOR-STRĂINU

Fig. 19, 20, 21, 22





Iaşi

Se vorbeşte, pretutindeni în lume, despre *arta regionalistă* ca formă de apartenenţă tot mai aprofundată la un anumit mediu. Ambianţa naturală (în acest caz accentul se pune pe aspectul de artă intimă, larg realistă, dominată de nevoia de a traduce peisajul, « geniul locului ») dar şi cea culturală (aceşti artişti — se înţelege, la nivel de medie statistică, nu de excepţie — sînt mai rar inovatori şi mai ales verificatori; ei supun noutatea probei « temperării », atenuării în sensul apropierii de limbajul convenit, acreditat) hrănesc ochiul şi imaginaţia, contribuie, fără îndoială, la diferitele soluţii de individualizare locală. Dintr-o cît de sumară listă de locuri comune despre arta moldovenească — ieşenii fiind, indiscutabil, reprezentanţii ei cei mai autorizaţi — nu pot lipsi caracterizări cvasiobligatorii, ce funcţionează uneori şi ca un expeditiv elogiu — *colorism, lirism* (acestea rimează cu abordarea preponderentă a peisajului) şi, facultativ, *umorism* (cu varianta hîtroşenie, insinuate în compoziţie şi mai ales în portrete). Încercăm, printr-o suită de micro-prezentări, rezultate ale unor mai vechi vizite în atelierele cîtorva plasticieni ieşeni (între timp unii — Francisc Bartok, Ioan Petrovici — au avut recente personale şi în galerii din Bucureşti) nu atît să luăm « pulsul artistic » al unei regiuni cît să constatăm dacă nu cumva amintitele supoziţii au devenit preconcepţii, şi, mai ales, să semnalăm orientări, accente noi.

În cîmpul practicii artistice, lunga dezbatere în legătură cu abstracţia şi figurativul — un ieşean fiind acum aproximativ 15 ani autorul copios celebrului, printre plasticieni, raport: « La Iaşi nu s-au semnalat cazuri de abstracţionism »; azi am putea adăuga: nu s-au semnalat conceptualisme, hiperrealisme — a fost rezolvate de fiecare pe cont propriu, dominantă fiind revenirea la soluţii figurative îmbogăţite de experienţa abstractă.

Supratema picturii lui *Francisc Bartok* — indiferent că este vorba despre o serie de « peisaje abstracte » pe care le-a numit *Metamorfoze* sau de portrete (generice: *Revoluţionarul, Roşior* sau cu identitate certă: *Corneliu Baba*) — poate fi considerată *materia-memorie*. Francisc Bartok acordă o deosebită atenţie tabloului ca *spaţiu tactil*, aproape manual; el practică o răbdătoare şi savantă « alchimie matieristă » cu numeroase grade între rugos-lucios, cu aspect de sedimentare, lentă acumulare, macerare în timp, ceea ce asigură o remarcabilă densitate momentului în care « s-a trecut foarte normal de la a picta ceva la a picta numai » (Michel Tapié).

În acest sens — conform observaţiilor lui Francastel — putem spune că Bartok nici nu face portrete, căci nu are în primul rînd intenţia de a face sensibilă aparenţa unei alte individualităţi decît a sa, şi nu are drept obiect decupajul lumii exterioare, ci analiza din ce în ce mai subtilă a senzaţiilor sale. În loc să reproducă obiecte, declara acum mai bine de un secol Rimbaud, pictura « are posibilitatea de a obţine, prin *constrîngere*, emoţii cu ajutorul liniilor, culorilor şi contururilor extrase din lumea exterioară, dar *simplificate* şi *înfrînate* (s.n.): o adevărată magie ». Preocuparea pentru concretizarea unor intenţii de acest tip este evidentă în compoziţiile lui Val Gheorghiu.

Sîntem în aria « arhitecturii plate şi colorate » în care se topeşte amintirea picturii murale bisericeşti în general: nu este vorba despre vreo raportare la ceva concret, ci mai curînd de o *definitivare interioară* a meditaţiei asupra colorismului de acest tip. Distingem ca semne ale metodologiei personale a lui Val Gheorghiu *balansul* între transformarea unui motiv figurativ, printr-o serie de trepte intermediare (unele desene ţin chiar de « priza directă ») pînă la limita abstractului, dar întotdeauna cu ceva « de recunoscut » şi parcursul invers, deducţia ce porneşte de la o compoziţie generată din forme colorate pe suprafaţă, ce sugerează apoi relaţii caracteristice între elementele unei realităţi imaginare.

Un artist, s-a spus, nu trebuie judecat prin totalitatea lucrărilor sale, ci prin cele cîteva « soluţii » pe care le propune. Din acest unghi de vedere, Dan Hatmanu este personalitatea cea mai proteică a Iaşului plastic, obsesia « stilului unic » — încă în circulaţie printre artişti — fiindu-i cu desăvîrşire străină. Toate soluţiile sînt bune, în măsura eficacităţii lor. De exemplu: picturile din seria (şi din expoziţie) dedicată satului natal, Scobinţi, nu au nimic comun cu — tradiţionala, nu? — nostalgia lirică a întoarcerii la surse. Există chiar un coeficient polemic în aceste tablouri în care materializarea ideii de *coloriaj subiectiv* nu se face în sensul discreţiei, armoniei, ci într-un stil lapidar, în culori nete, contrastante, perfecta lizibilitate a picturii vine din aceea că are o pregnanţă de afiş. În portretistica sa — Dan Hatmanu este un campion al portretizării plasticienilor, actorilor, scriitorilor, cărora le-a dedicat expoziţii separate — găsim numeroase formule de abordare, de la consemnarea respectuoasă la comentariul acid, adevărat « aport la comedia umană ».

În desenele sale consacrate oraşului Hatmanu aplică tradiţia liniară neutrală ce tempereazá performanţa motorie şi, într-un sens post-Klee, « împletitura » închisă şi fenomenul de transparenţă.

Poate cel mai apropiat de « ideea » de *şcoală moldovenească* de pictură — atît în privinţa naturii ca reprezentare tradiţională a realităţii cît şi ca mod al reprezentării — este Adrian Podoleanu. Dacă, perfect obişnuit, banal chiar, peisajul vegetal — în special lumea Deltei — este aici valoarea inspirantă, interesează mai curînd grila temperatoare, acea « surdină pusă pe toate culorile lumii » (despre care vorbea Blaga în legătură cu Pallady) — gamele de griuri colorate ale lui Podoleanu pot face deliciul « degustătorilor » — dar mai ales compoziţia riguros tectonică a tabloului, eliminarea sistematică a accesoriilor. În calmul şi siguranţa acestei picturi, o notabilă excentricitate: compoziţia cu multe figuri « Brigada ». Dincolo de aspectul puţin vetust de « maşinărie compoziţională » apare *parodia* (ce presupune întotdeauna o perfectă cunoaştere a mijloacelor parodiate, aici reţetele sigure ale compoziţiei cu multe personaje) « căptuşită » — complice şi hazoasă clipire din ochi pentru « cunoscători » — de « compoziţia cu cheie »: brigadierii sînt toţi plasticieni ieşeni.

Pentru Corneliu Ionescu spaţiul tabloului este un *spaţiu al sărbătorii* nelimitate, de la epure contemporane ale magnificenţei « marii picturi » (procesiuni cu personaje-amintire) la peisaje mentale cu biomorfisme şi proliferarea regnurilor.

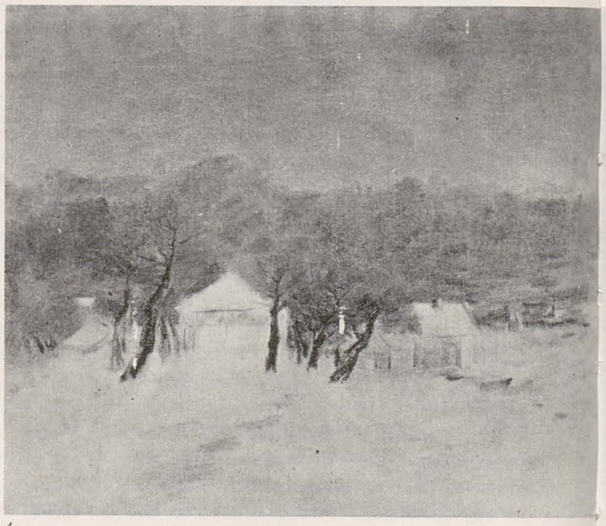
Dispoziţia ludică a lui Nicolae Matyus *(Carnaval)* nu este gratuită cînd transpare intenţia de parabolă: atenţia la modul de manevrare a « marionetelor ». De la compoziţii şi portrete cu intenţie alegorică la desene dramatice şi oarecum obscure apare zona în care Dimitrie Gavrilean şi-a extins şi diversificat « narativismul » iniţial. Într-un singur portret el se ocupă de acea tragică « tulburare a echilibrului conştiinţei realităţii » despre care scria Musil. Un *spontaneism sistematic*, adică serioase cunoştinţe în manipularea culorilor de apă aplică înţelegerii tradiţionale a peisajului ca « stare de suflet » Constantin Radinschi.

Aria miturilor agrare o preocupă pe graficiana Elena Pop Petrovici, care, într-o tehnică personală, realizează sugestive varietăţi de textură.

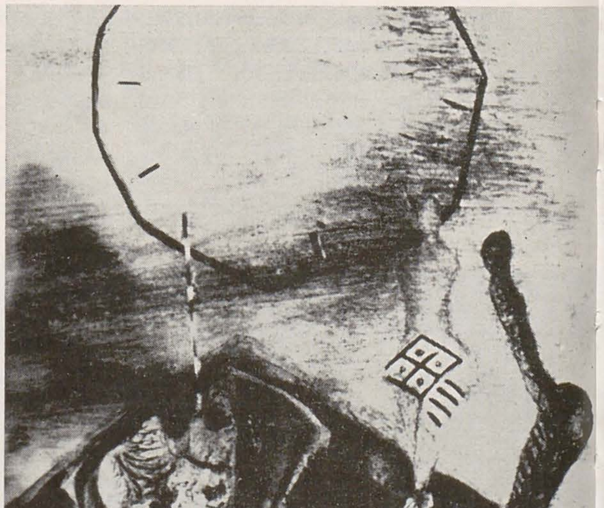
După o serie de compoziţii semiabstracte în care prima interesul pentru sonoritatea cromatică, Ioan Petrovici face — cu ciclul « Vederi de la fereastra mea » — o reîntoarcere la priza directă, cu desene abreviate, apropiate de cadrajul cinematografic.

MIHAI DRIŞCU

1

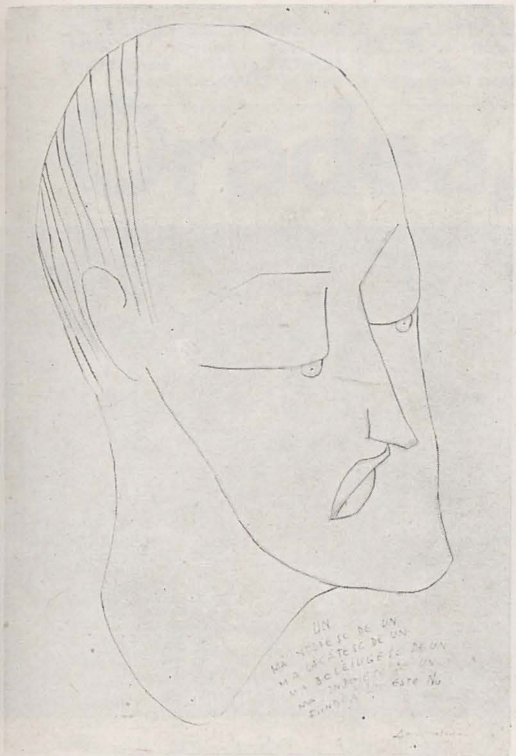


4

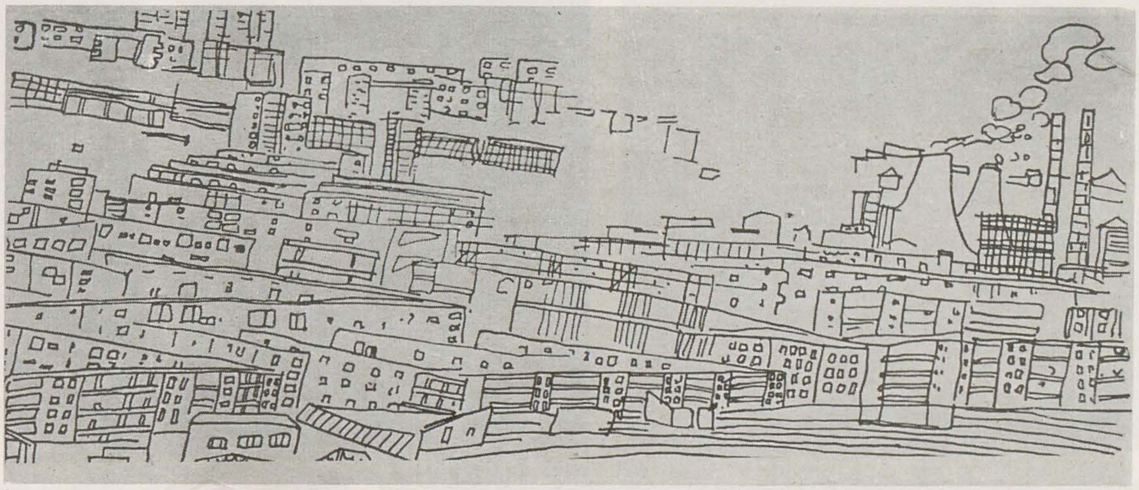


8

1. FRANCISC BARTOK: *Portretul pictorului Corneliu Baba*; 2. DAN HATMANU: *Din seria «Figuri ieşene contemporane»*; 3. DAN HATMANU: *Zona industrială—Iaşi*; 4. CONSTANTIN RADINSCHI: *Chioşcul*; 5. DIMITRIE GAVRILEAN: *Vînător cu şoim*; 6. CORNELIU IONESCU: *Spectacol*; 7. VAL GHEORGHIU: *Zburătorul*; 8. ECATERINA POP PETROVICI: *Spaţiu istoric*; 9. ADRIAN PODOLEANU: *Brigada*; 10. IOAN PETROVICI: *Din ciclul «21 vederi de la fereastra mea»*



2



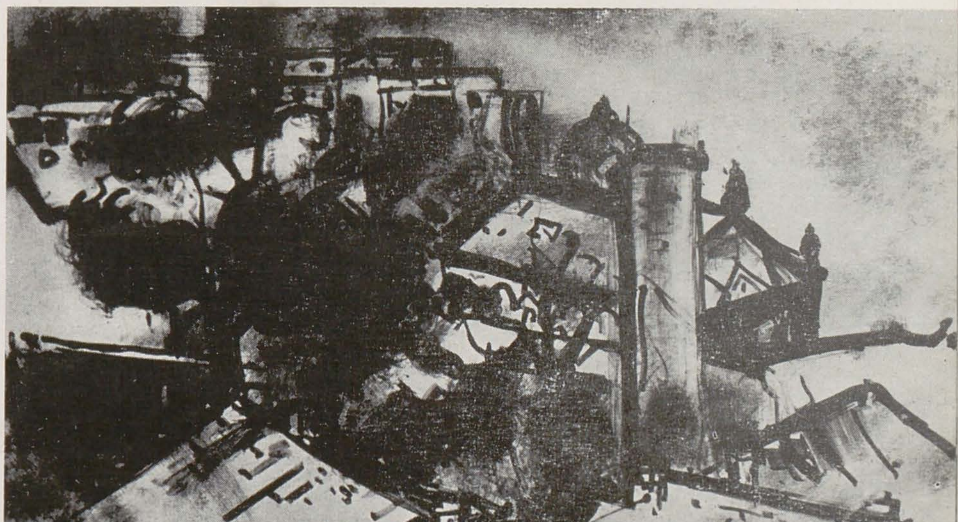
3

5

6

7

9



10

1. CONSTANTIN RADINSCHI: *Peisaj*; 2. FRANCISC BARTOK: *Roșior*; 3. VAL GHEORGHIU: *Primăvara*; 4. NICOLAE MATYUS: *Carnaval*; 5. ADRIAN PODOLEANU: *Acoperișuri galbene*; 6. FRANCISC BARTOK: *Metamorfoză*; 7. DIMITRIE GAVRILEAN: *Melancolie*; 8. DAN HATMANU: *Primenire*

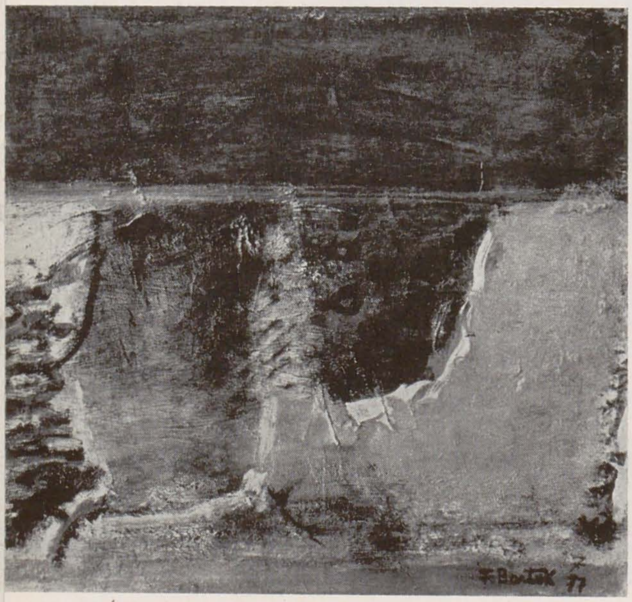
1

2

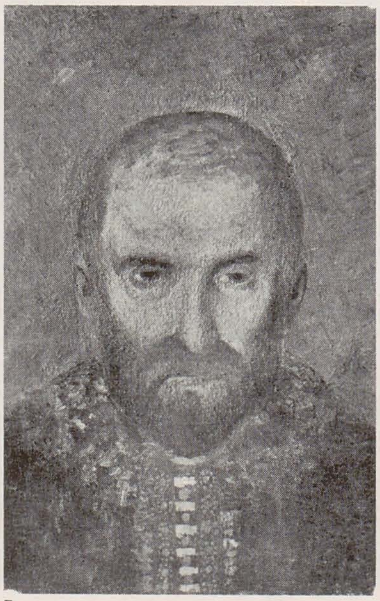
3

4

5



6



7

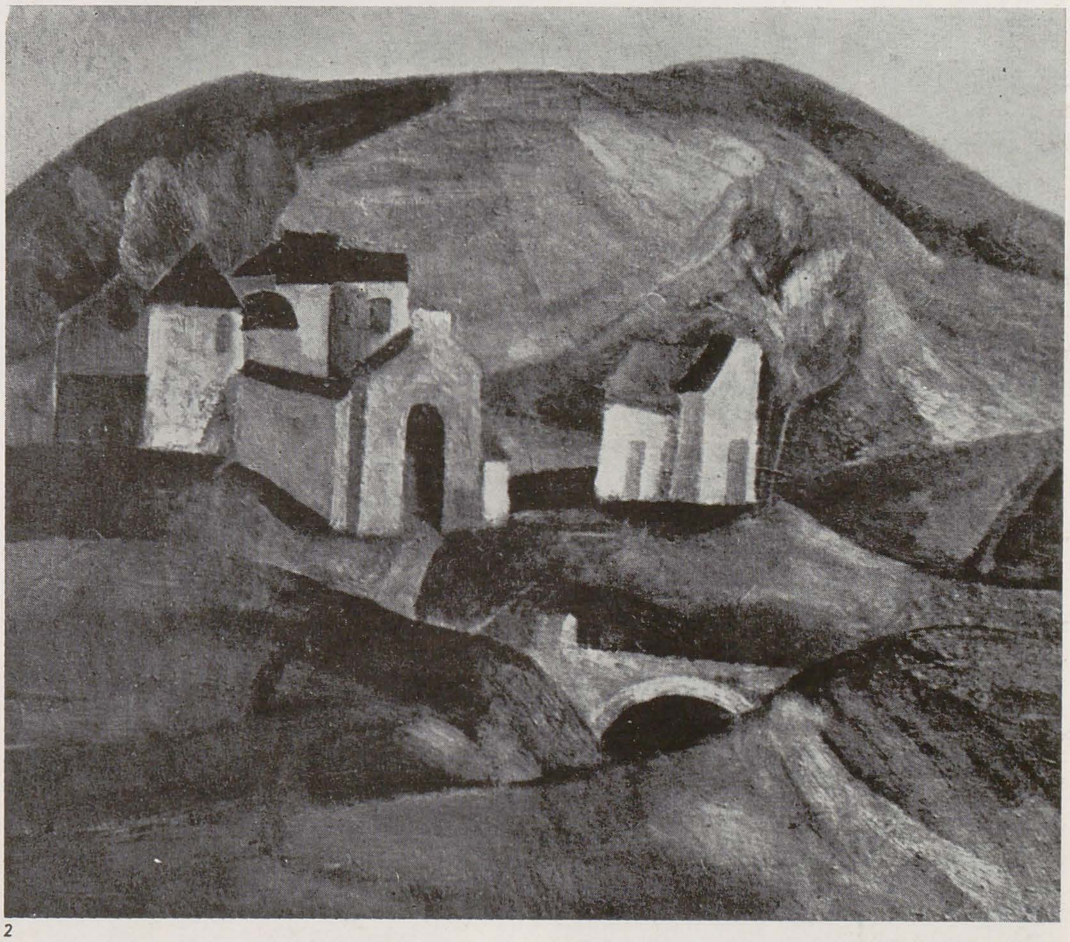
8

Oradea, Arad, Timişoara

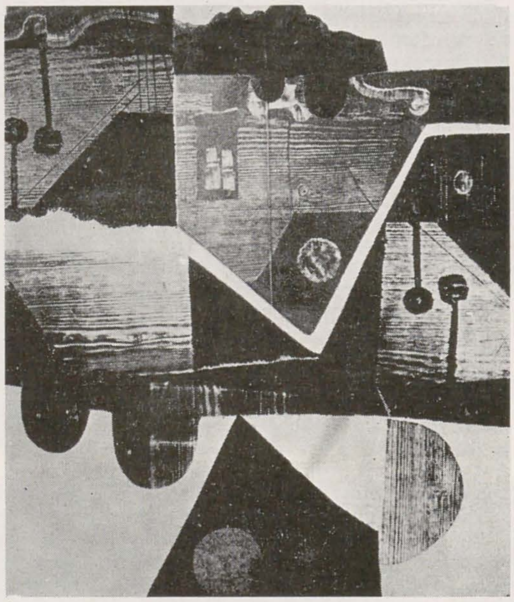
Am văzut la sfîrşitul toamnei trecute trei saloane deschise aproape concomitent în trei oraşe din cîmpia de vest precum şi cîteva din atelierele de la *Oradea, Arad* şi *Timişoara*, unul din scopurile acestui « turneu » fiind şi acela de a încerca o privire de ansamblu a celor trei filiale.
Contactul nemijlocit cu plastica practicată în aceste trei centre mi-a oferit, deci, pe lîngă presimţite satisfacţii şi prilejul de a gîndi din nou la fenomenul plastic din provincie, la condiţia artistului de aici, la modul în care arta din judeţe are sau nu şansa de a ieşi la rampa amplului spectacol al plasticii româneşti de azi. Cîteva din cele constatate ar putea constitui, citite în această perspectivă, subiecte pentru o prezentare mai amplă a filialelor, colocviu pe care revista îşi propune în acest număr numai să-l iniţieze, ca o primă mărturie a unei preocupări înscrisă ca o necesitate într-un program de perspectivă mai vast.
E astfel de observat de la bun început că « echipele active » de artişti din cele trei centre au sporit, listele de titulari completîndu-se în ultima vreme cu nume noi. Membri ai Uniunii sau încă numai candidaţi la această calitate — după cum se ştie, nu numai onorifică — tinerii absolvenţi instalaţi la Oradea, Arad sau Timişoara trebuie înainte de toate felicitaţi pentru « patriotismul local » care i-a determinat să renunţe la mirajul metropolei sau al Clujului şi să-şi tenteze şansele de afirmare în competiţii artistice de mai mică anvergură, la început. Printre ei să-i numim pe *Jóvian Gheorghe, Gheorghe Gherman, Gheorghe Praja, Ioan Bunuş*, de la Oradea, *Maria Tamas, Onisim Colta, Şerban Dumitru*, de la Arad, ca şi pe *Iosif Stroia, Constantin Răducanu, Magda Ziman* de la Timişoara. Creditul ce li se acordă de pe acum va fi desigur onorat în măsura în care fiecare va şti ca, depăşind inerentele dificultăţi de adaptare, instalaţi sau încă nu în ateliere cît de cît propice în care să se întoarcă după programul zilnic din şcoală, teatru sau industrie, să-şi găsească timpul şi energia atît de cotidian necesare afirmării unei vocaţii.
La un pol opus de vîrstă maeştri ca sculptorul orădean *Iosif Fekete* sau pictorul octogenar *Iulius Podlipny* din Timişoara — preocupat de alchimia lianţilor pentru pastelurile pe care şi le fabrică după o reţetă proprie — oferă un tonifiant exemplu de hărnicie şi pasiune. Între aceşti poli generaţiile medii sînt prezente în cataloagele expoziţiilor văzute cu nume — multe cunoscute — ale unor artişti impuşi nu numai în oraşele respective dar şi la nivelul, mai competitiv, al manifestărilor naţionale şi uneori chiar internaţionale.
Este locul să remarcăm şi acum că momentele de calitate din cele trei saloane se datorează tocmai acelor pictori, sculptori sau gravori *prezenţi* cu constanţă în ultimul deceniu, că tot ei oferă exemple de înnoire a limbajului în direcţia unor preocupări anunţate de mai multă vreme. Cu alte cuvinte cei care s-au dovedit « buni » sînt şi acuma, există parcă o anume « elită » (termenul se doreşte înţeles numai în sens de capacitate) care produce la un nivel constant, oferind rareori surprize negative. De altfel în conştiinţa vieţii artistice din cele trei oraşe artişti ca *Traian Goga, Coriolan Hora, Kiss Alexe, Aurel Pop, Rodica Stanca Pamfil, Jakobovits Marta* la Oradea, *Ionel Muntean, Emil Vitroel, Ioan Kott, Elena Muntean Simionescu, Nicolae Bicfalvi* la Arad precum şi, în sfîrşit, la Timişoara, doi din membrii fostului grup « Sigma », *Ştefan Bertalan* şi *Constantin Flondor-Străinu* care-şi continuă opera de cercetare făcînd pionierat didactic la şcoala de arhitectură iar împreună cu *Doru Tulcan* la liceul de artă plastică, împreună, tot la Timişoara, cu *Adalbert Luca, Romul Nuţiu, Gabriel Popa, Leon Vreme, Victor Gaga, Lidia Ciolac, Jecza Petru, Viorel Toma*, sînt cîteva nume de « clasici » ai locului, urmărite cu interes sporit din ce în ce în evoluţie. În dialogul artelor frumoase cu spaţiul urban tot unora dintre aceştia li se datorează cîteva propuneri validate în monumental în două sau trei dimensiuni, după cum aceleaşi nume au putut fi nu numai anul trecut întîlnite pe simezele confruntărilor de nivel republican, în cadrul saloanelor pe genuri sau a celor festive omagiale.
Să spunem, în consecinţă, că în filialele Oradea, Arad şi Timişoara se munceşte, că multe dintre « problemele » de ordin tehnico-economic care există pe alocuri se pot rezolva prin solicitudinea şi interesul forurilor culturale locale, că plastica din aceste « provincii » se afla la sfîrşitul anului trecut la un moment de bilanţ oricum pozitiv semnificat de producţia văzută în cele trei saloane judeţene anuale.
Nedorind să se constituie într-o cronică paralelă a celor trei manifestări, cele de faţă se doresc citite numai ca o introducere la materialul de ilustraţie alăturat, material a cărui selecţie nu intenţionează de asemenea să stabilească inevitabil subiective ierarhii, cît să ofere o imagine a atmosferei plastice din cele trei capitale de judeţ.

P. FRÂNCU

1


2

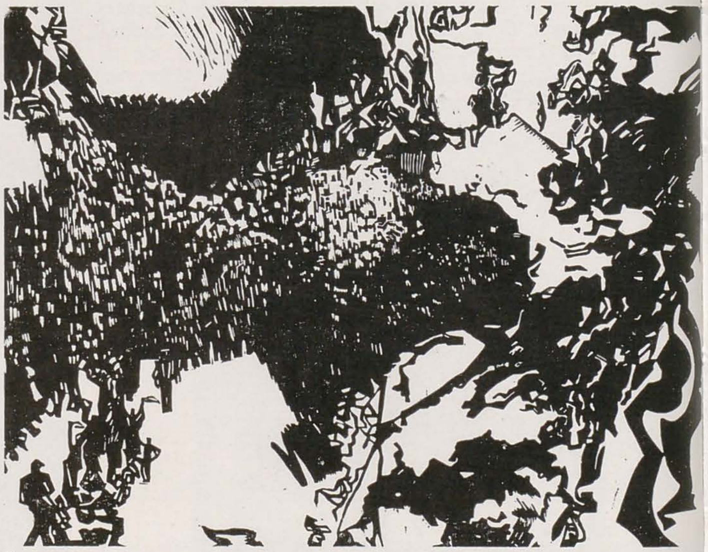
1. IOSIF FEKETE: *Anişoara*; 2. GHEORGHE GHERMAN: *Peisaj II*

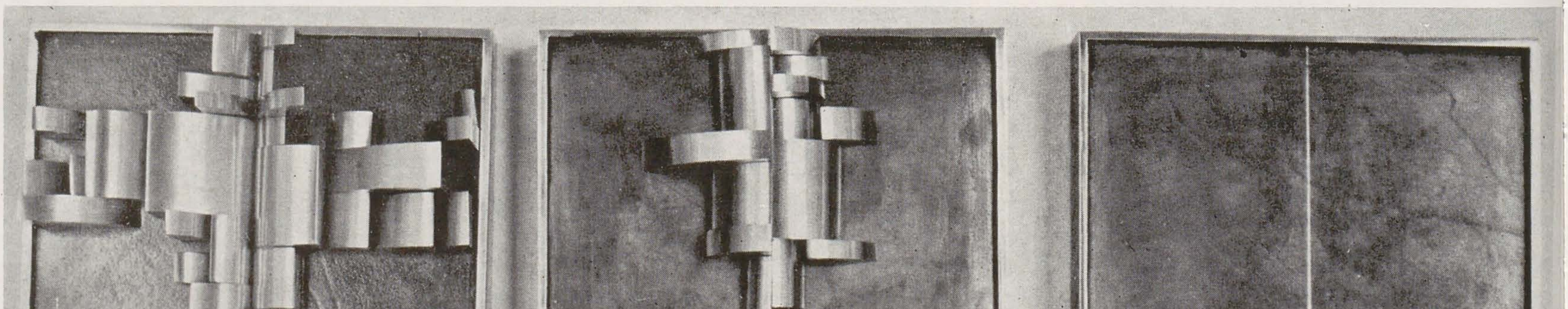

1

2

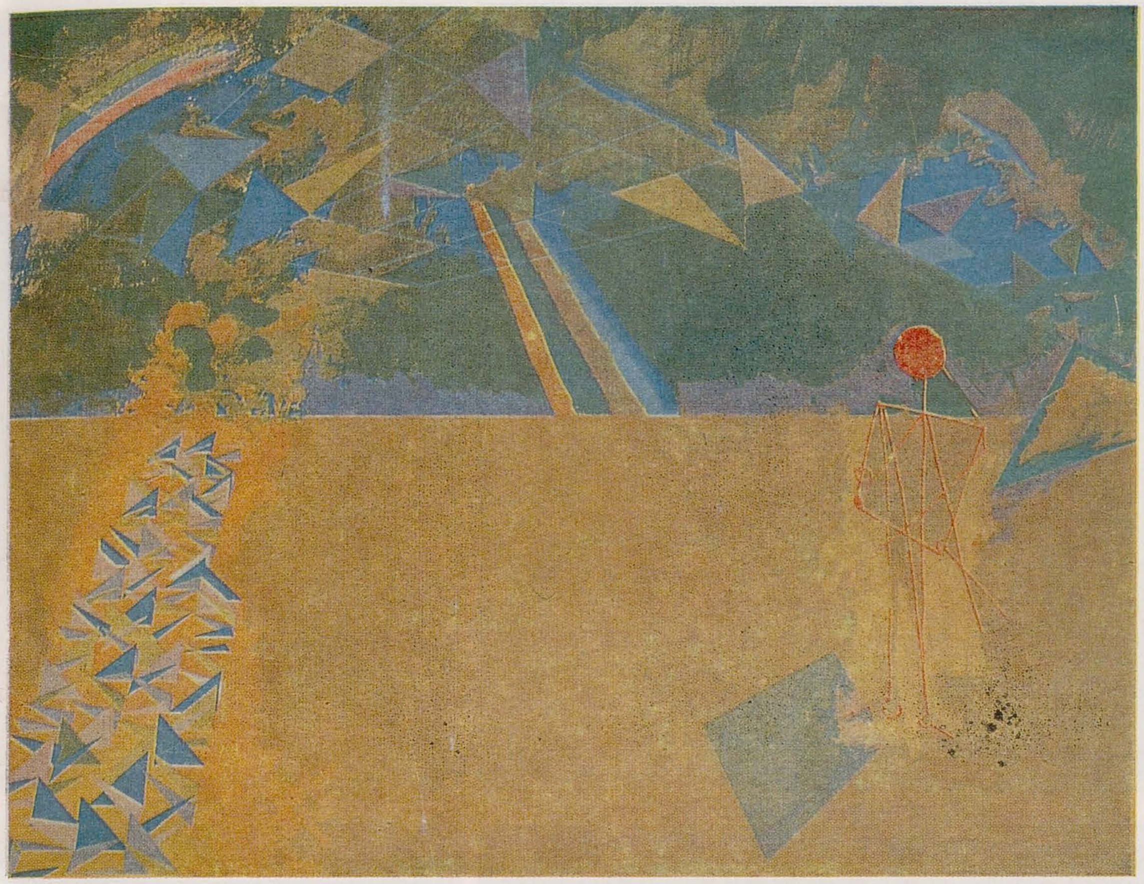
5

6

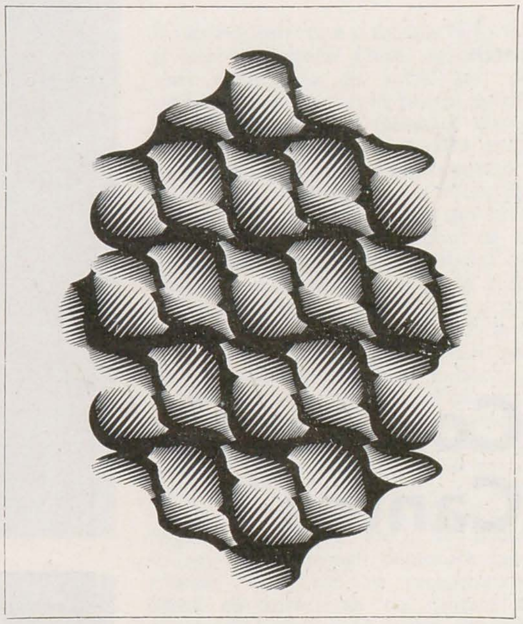

7


11

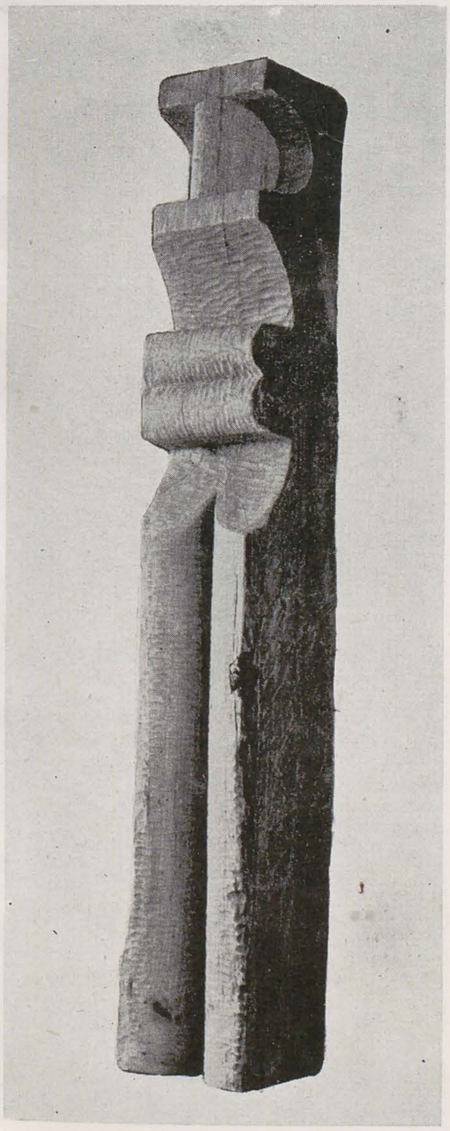
1. LASZLO AKOS: *Peisaj din Bratca*; 2. ONISIM COLTA: *Personaje pe țărm*; 3. DORU TULCAN: *Omul și rațiunea spațiului*; 4. VIOREL TOMA: *Structură anamorfotică*; 5. TRAIAN GOGA: *Iarnă I*; 6. IONEL MUNTEAN: *Omagiu aniversării*; 7. IOAN COTT: *Eliberare*; 8. VICTOR GAGA: *Înțelept II*; 9. ROMUL NUȚIU: *Getodacică*; 10. LEON VREME: *Străbunii*; 11. SZAKACS BELA: *Compoziție III, IV, V*; 12. GABRIEL POPA: *1918*; 13. CONSTANTIN FLONDOR STRĂINU: *Comentariu plastic la o fotografie cu muncitori, fragment*



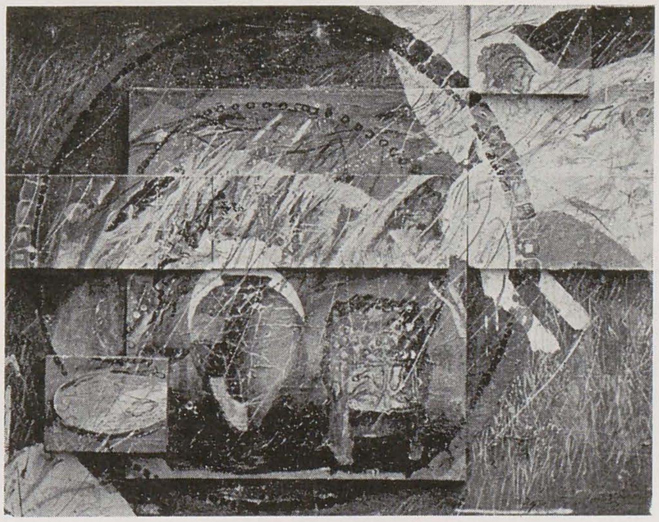
3



4



8



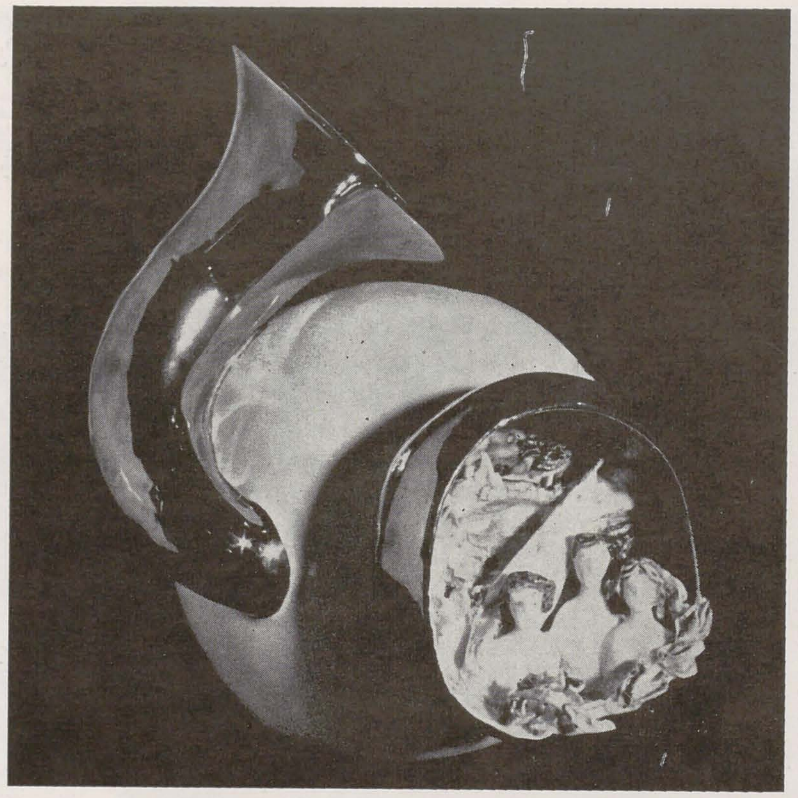
9

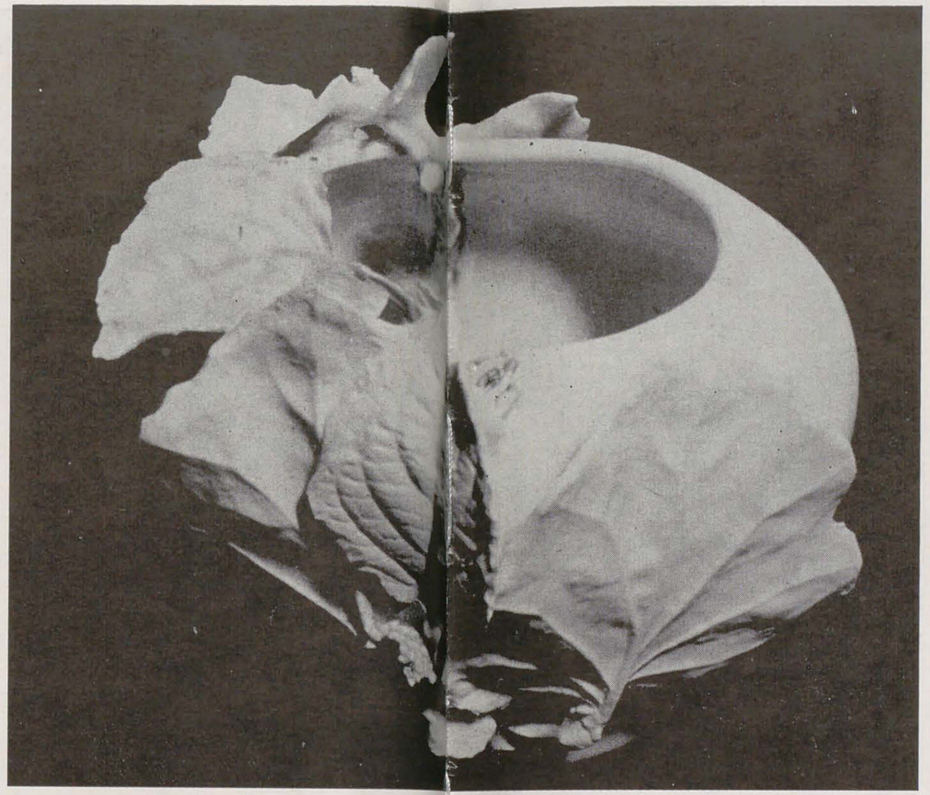
10

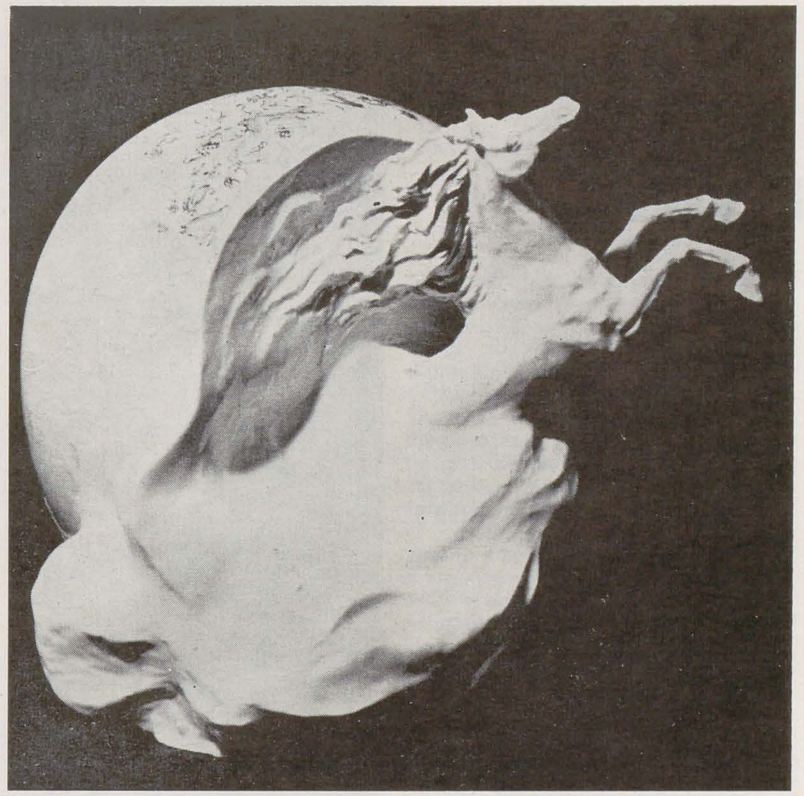
12

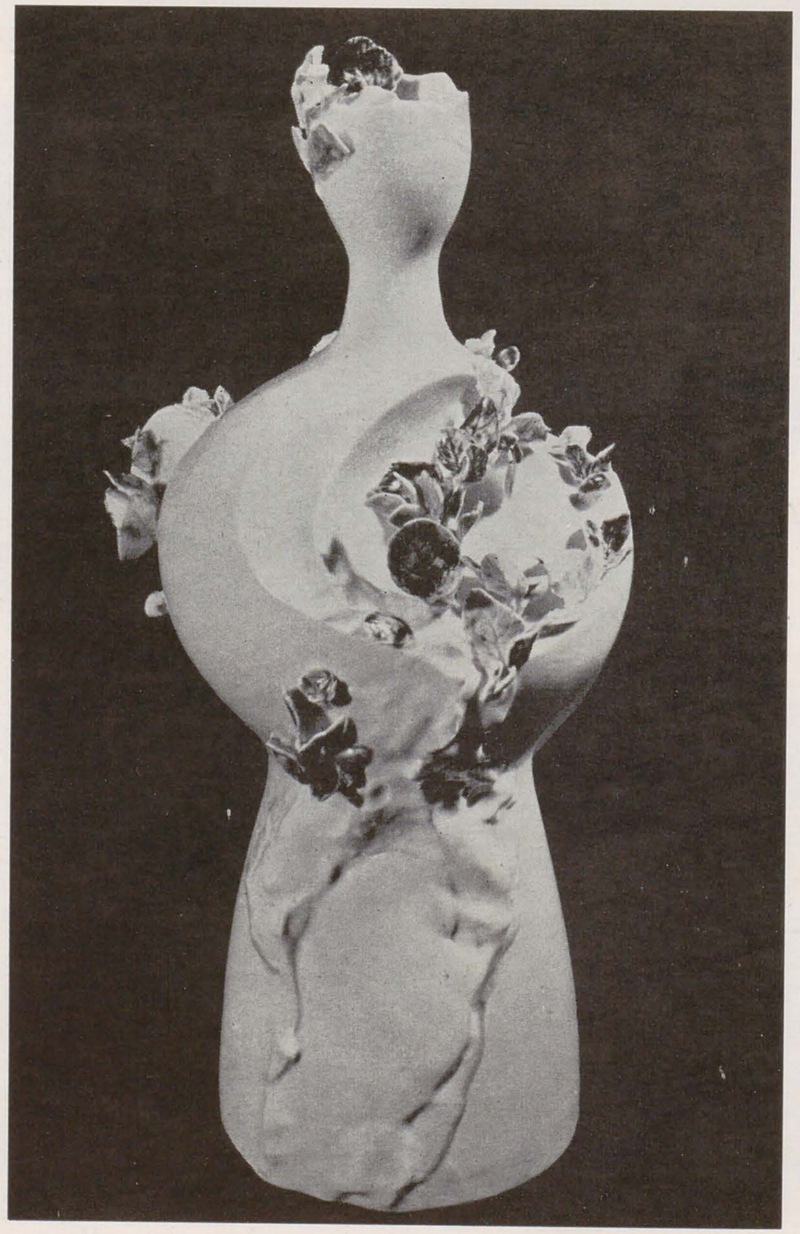
13

Constantin Cantea









1. Univers; 2. Toamna; 3. Pegas; 4. Vas I; 5. Primăvara; 6. Ielele, porțelan, pictură manuală sub glazuri

Însumînd, selectate și filtrate în forma și expresia operei finite, rezultatele unei experiențe de patru ani, de cînd Cantea a absolvit Institutul, prima sa expoziție (galeria Cenaclu, Hanul cu Tei, februarie) afirmă, fără posibilități de tăgadă, un debut promițător. Pe artist îl remarcasem la Medgidia încă în 1974, apoi la trienala din 1976 și în același an la simpozionul de la Curtea de Argeș (la tînăra fabrică de porțelan unde lucrează — peste treizeci de prototipuri intrate pînă acum în producție), faptele de activitate artistică indicînd posibilități multiple ale unui demers care, în expoziție, se limitează, concentrat și aprofundat, la programul obiectului din porțelan cu finalitate decorativă în ambianța locuinței (ori într-un alt spațiu social închis). Obiectele aparțin unei lumi de metafore și alegorii (Zodiacul, Pegasul, Primăvara etc.), se poate spune, unei mitologii personale captivante. Metaforele sînt recepționate odată cu aprecierea de calitate a expresiei plastice și picturale proprie fiecărei lucrări.

Concepția obiectului are în vedere cu strictețe un material dat, caolinul, procesul de creație și execuție bazîndu-se, cu aceeași strictețe, pe tehnici tradiționale de prelucrare și fabricare a porțelanului. Obiectul rezultă din articularea insolită — în bună parte în aceasta constă marea lui noutate — dar logică formal și ideatic, într-o compoziție echilibrată și armonioasă a elementelor care-l compun: forme geometrice, forme stilizate (îndeosebi din regnul vegetal), forme sculpturale de un modelaj remarcabil și minuțios (îndeosebi figuri, personaje) precum și negativele unora dintre acestea, forme picturale și grafice (pictură manuală sub glazuri — cobalt, aur, platină). La obîrșia diversității de tipuri de forme putem presupune a se manifesta năzuința de organizare a materiei în ipostaze noi, pe baza calităților ei de expresie și avînd în vedere o diversitate de « modele reale »: natura, abstracția geometrică, realitatea artistică însăși (oferită de istoria îndelungată a porțelanului) și, într-o oarecare măsură, chiar procedeele artistice. Arbitrul întregului proces este imaginația. Opera devine produsul puterii de imaginație care determină creația selectînd și asociind. În ultimul act, ad-hoc, al acestui proces, expoziția, ne aflăm înăuntrul unui univers artistic concret și palpabil, populat de simboluri și metafore desfășurate într-un ritm baroc care captivează. Este un univers deschis, mulțimea elementelor care-l compun e, teoretic, nelimitată, iar procedeele utilizate de artist inepuizabile. Ne-a interesat în mod special reacția publicului — care și-a manifestat constant satisfacția, încîntarea, foarte adesea fiind comunicată dorința de a cumpăra obiectele ca făcînd parte din proiectarea unei ideale ambianțe a căminului. Debutul lui Cantea este fără îndoială o reușită.

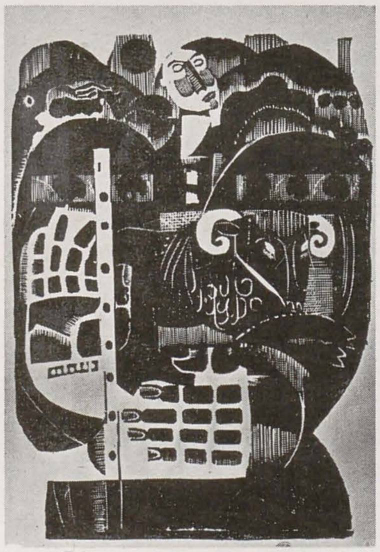
HORIA HORȘIA

filiale

Deva-Petroșani

Ceea ce a marcat de la început creația artistică a Cenaclului Petroșani, devenit ulterior Filiala Deva-Petroșani a U.A.P., a fost constanta preocupare a membrilor lui de a stabili un dialog fertil cu publicul și de a folosi pentru aceasta date cu adînci semnificații în viața socială și spirituală locală. În acest sens, Cenaclul Petroșani ia ființă în 1955, la scurt interval după expoziția pe care cîțiva absolvenți ai Institutelor de arte plastice din București și Cluj-Napoca au organizat-o în cinstea « Zilei Minerului ». Expoziții închinate « Zilei Minerului » s-au succedat de atunci cu relativă regularitate, aproape în fiecare an, timp de două decenii.
Primele manifestări de amploare ale noului centru artistic de la Petroșani au fost cele prilejuite de aniversarea a 30 de ani de la declanșarea grevei din 1929 de la Lupeni. În vara anului 1959 artiștii de la Petroșani iau inițiativa deschiderii unei serii de expoziții dedicate acestui eveniment, atît în cîteva centre hunedorene (Lupeni, Deva, Uricani, Petrila, Lonea, Vulcan, Hunedoara și Aninoasa), cît și într-unele din cele mai importante orașe ale țării, începînd cu capitala (Atelierele « Grivița Roșie »), apoi la Cluj-Napoca, Arad și Timișoara. Expoziția din 1959 rămîne o dată de reținut în evoluția graficii românești contemporane și pentru că a prilejuit apariția unui album, « Lupeni 1929-1959 », album a cărui importanță constă nu numai în faptul că a împiedicat cufundarea în uitare a creației din acel moment a tinerilor de la Petroșani — așa cum s-a întîmplat de fiecare dată cînd lucrările unei expoziții n-au ajuns a fi consemnate într-un catalog — dar mai ales faptul că, în loc de simple reproduceri, el era alcătuit din *gravuri originale*, constituind astfel o operă cu valoare în sine, atît pentru amatorii de artă cît și pentru bibliofili, capabilă să facă din efortul artiștilor hunedoreni un lucru de durată.
Ceea ce recomanda încă de la începutul carierei lor creația tinerilor de la Petroșani nu era atît tematica muncitorească — o asemenea tematică avea la acea dată un statut bine stabilit în plastica românească — cît consecvența preocupărilor de ordin militant-social de care aceștia dădeau dovadă în lucrările lor, precum și temeinicele lor cunoștințe în înțelegerea specificității gravurii, în cazul de față, a linogravurii, ca gen de artă dispunînd de un limbaj propriu, a cărui expresivitate se află într-un raport direct cu modul cum artistul știe să-și compună imaginea, astfel încît aceasta să fie concisă dar și sugestivă în același timp. Practica îndelungă a gravurii, în eficiența căreia elocvența liniei, alături de bidimensionalitatea compozițională, joacă un rol atît de însemnat, a constituit o școală dintre cele mai solide pentru dezvoltarea ulterioară a artiștilor de la Petroșani. Sintetismul imaginii și o inteligentă distribuire a formelor în planul bidimensionalității vor reprezenta elemente de bază și în vastele ansambluri monumentale create în anii următori de unii dintre membrii fondatori ai centrului artistic de la Petroșani (Institutul de mine din Petroșani, Școlile nr. 5 din Petroșani și nr. 1 din Brad, Liceul de construcții din Deva, Casa de Cultură din Petroșani, lucrare pentru care colectivul de artiști hunedoreni a obținut în 1967 Premiul II, pentru artă monumentală, al Uniunii Artiștilor Plastici).
Expoziția de la Căminul Artei — cea de-a doua prezentată publicului bucureștean, după cea de la Simeza din 1965 — coincide, așadar, cu aproape un sfert de secol de activitate fructuoasă a artiștilor hunedoreni, ceea ce ne-a și îndemnat să amintim datele de mai sus. În acest larg interval de timp au survenit, desigur, o serie de fluctuații, unii dintre artiștii fondatori ai actualei Filiale Deva-Petroșani stabilindu-se, într-un moment sau altul, în alte centre culturale, în timp ce forțe noi — locale sau din alte regiuni — au venit să completeze și să îmbogățească rîndurile rămase, diversificînd astfel în mod substanțial fizionomia artistică a Hunedoarei contemporane. Este meritul celor mai vechi plasticieni din Valea Jiului: Iosif Tellmann, Iosif Mátyás, Victor Silvester, Adalbert Szlamka și apoi Ecaterina Silvester, de a fi asigurat, de-a lungul atîtor ani, continuitatea artistică în această regiune și de a fi contribuit în mare măsură la crearea unui mediu propice creației, de solidaritate de breaslă, ce poate constitui, îndrăznim s-o spunem, un exemplu. Este drept că sprijinul organelor de resort locale a fost în județul Hunedoara total, iar rezultatele pozitive ale unei asemenea politici culturale n-au întîrziat a se face simțite în diverse expoziții din trecut, dar mai ales în cea deschisă la București (Căminul Artei, octombrie 1978).
Prima constatare ce s-a impus vizitatorului expoziției a fost că, în momentul de față, nu mai poate exista nici un fel de deosebire, în planul valorii estetice, între creația plastică a capitalei și a celei dintr-unul sau altul din principalele orașe ale țării. Prin varietatea concepțiilor și viziunilor plastice, ca și prin adîncile cunoștințe ale practicilor profesionale, artiștii hunedoreni au dovedit din plin acest lucru. Am remarcat astfel compozițiile inteligent stilizate ale lui Iosif Mátyás (*Gînduri pentru Noul Ev, Sărbătoare în Pădureni, Oțelari, Sărbătoare în Valea Jiului, Peste vale, peste deal*), în care uneori formele par a pluti lipsite de consistență materială; dar, în dosul acestei aparente învolburări de forme quasi-baroce în mișcare, transpare o adînc reflectată, stăpînită știință a compoziției, dinamică, e drept, dar perfect echilibrată, atît din punctul de vedere al liniilor și ritmurilor, cît și al cromatismului, de o luminoasă armonie.
Dacă experiența gravurii și a artei monumentale i-a înlesnit lui Mátyás să-și clarifice, în parte, unele probleme de ordin compozițional, aceeași experiență la un temperament artistic diferit, cel al lui Iosif Tellmann, s-a soldat cu rezultate stilistice, am spune, diametral opuse. Chiar și în pictură, dar mai ales în gravură, căreia artistul i s-a dedicat cu predilecție — ea reprezentînd, probabil, modalitatea de exprimare cea mai adecvată sensibilității sale plastice specifice — Tellmann ne prezintă forme tot mai simplificate, aproape geometrice, în lucrări în care elementul de bază îl constituie, credem, desenul; un desen ferm și energic, de un incontestabil efect decorativ (*Ortaci, Mecanic de puț, În abataj, La complex, Încărcare*). Față de ambii artiști menționați, Adalbert Szlamka, în cele două peisaje expuse la București, *Bumbești-Livezeni* și *Marea*, ne-a părut a reprezenta o concepție picturală mai « romantică », fără a atribui desigur acestui termen un sens legat de un anume moment artistic, romantismul trebuind a fi înțeles, în concepția noastră, într-o perspectivă mai largă, ca o constantă stilistică avînd printre alte trăsături distinctive și pe aceea de a face din natură un prilej de meditație melancolică, stare de spirit exprimată uneori — ca în cazul de față — prin intermediul unei game mai surde, dar de o mare eficiență emoțională.
Diferite de ceea ce cunoșteam anterior din creația — mai ales din cea grafică — a lui Victor Silvester și a Ecaterinei Silvester, ni s-au părut peisajele prezentate de aceștia recent la București. Rodul, probabil, al unor îndelungi meditații în legătură cu virtuțile expresive ale unei imagini eliberate de tradiționalele convenții de reprezentare perspectivică a spațiului, lucrările actuale ale lui Victor Silvester ni se recomandă printr-o concepție modernă, aperspectivică, a spațiului, aliată cu o sensibilitate cromatică rafinată. La Ecaterina Sil-

1



3

4

1. *IOSIF MÁTYÁS: Sărbătoare în Pădureni;* 2. *ION TENGHERU: Întoarcerea eroului;* 3. *EVA SÜTÖ: Miorița;* 4. *GHEORGHE MUREȘAN: Descătușare;* 5. *GHEORGHE POGAN: Piatră de inscripții*

2

5

vester (*Aprilie, Iunie, Iulie*) această concepție este împinsă încă mai departe, poate și prin faptul că artista a optat deliberat pentru acel conceptualism naiv, abolitor de spațiu, din desenele de copii, al căror farmec nu l-a lăsat insensibil nici măcar pe un artist de talia lui Paul Klee, a cărui amintire ni s-a părut a o percepe și în lucrările artistei hunedorene. Prin însăși natura ei specifică, tapiseria — prin cei mai de seamă creatori ai ei din epoca modernă — și-a însușit această concepție în legătură cu virtuțile expresive ale bidimensionalității, în momentul de față nobilul gen al pictării cu fire subtil acordate fiind una din marile redescoperiri ale secolului, gen în care țara noastră a dat nume dintre cele mai autorizate. Printre ele, cel al Friedei Fodor a fost pronunțat adesea, în lucrări cum au fost cele prezentate la București, *Diamantul negru* și *Carpet*, acesta din urmă, cu structuri de relief, distins, dacă nu ne înșelăm, și peste hotare. Un evantai larg de modalități expresive sînt reflectate și în opera artiștilor din generațiile mai recente. Constructivismul își face astfel simțită prezența, fie atunci cînd este vorba de compoziții cu tematică istorică — în care caz rigoarea constructivă este menită a da mai multă pondere și gravitate figurilor umane — ca și în cele două lucrări ale lui Ion Tengheru (*Întoarcerea eroului* și *Noapte de august*), fie atunci cînd hiperbolizează formele, de o mare puritate de linie, a unor elemente preluate din repertoriul formal al industriei moderne, ca în cele două lucrări în tempera ale lui Tiberiu Fazakas, *Furnale și țevi* și *Peisaj hunedorean*.

În raport cu năzuința lui Tengheru și Fazakas de a pune ordine în formele lumii înconjurătoare, interesul altor artiști hunedoreni din generația mai tînără pare a fi îndreptat în găsirea unor modalități capabile a exprima propria lor interioritate. Acest lucru ni s-a părut că reiese cu evidență atît din lucrările lui Ion Cârjoi, cît și din aceea a Luciei Niță. Primul este o personalitate dintre cele mai frămîntate, nu numai de problemele pe care i le pune arta, dar și de altele cu conținut moral și spiritual, probleme al căror răspuns el îl caută adesea în imensul rezervor al unei spiritualități ancestrale, cea a Olteniei sale natale, dar și a acelei vetre de străveche cultură în care s-a stabilit și și-a durat o familie, Hunedoara. Pictura sa este bazată pe un desen de o mare precizie, ca la unii primitivi, cu care uneori are în comun și predilecția pentru perspectiva inversă, à rebours, sau ca la unii suprarealiști, cu care împărtășește același gust pentru latura de fascinant mister al vieții.

În *Autoportretul* său, Lucia Niță pune în lucru un expresionism bazat pe exploatarea inteligentă a unui desen menită să scruteze, fără complezență, trăsăturile caracteristice ale propriei sale figuri, intensificîndu-i prin aceasta expresia de întrebătoare neliniște. Expresionismul a marcat de altfel și lucrările în linogravură ale graficienei Eva Sütö (*Miorița, Compoziție, La Costinești, Chimiste la C.S.H.*). La ea însă desenul nu are acuitatea ușor șarjată din *Autoportretul* Luciei Niță ci ne apare sinuos, izvorît dintr-o concepție compozițională în care formele sui, aproape dansante, amintesc într-un fel modul inteligent de a contrapune ritmurile, prezent în multe din compozițiile lui Mátyás.

Fără a ieși din coordonatele generale ale peisagismului, așa cum a fost resimțit și interpretat de școala românească de pictură contemporană, gen în care Alexandru Ciucurencu exercită încă fascinația colorismului său strălucitor, Tiron Budiu, într-unele din peisajele sale (mai ales în *Trei căpițe și Peisaj*), propune amendamente nelipsite de interes. Istoria, înțeleasă ca un domeniu în care artistul poate investiga în vederea găsirii unor motive iconografice inedite, pare a fi constituit o preocupare în activitatea recentă lui Gheorghe Pogan (*Arhaică, Piatră de inscripții*), lucrări în care artistul pare să fi urmărit vizualizarea plastică a impresiilor rezonantice pe care i le-au prilejuit accidentele, naturale sau nu, în substanța pietrei. Istoria, mai depărtată sau mai apropiată, stă de altfel și la baza lucrărilor lui Mircea Bîtcă, dintre care una, *Dacii*, ar putea fi gîndită ca o reducție a unei fresce de ample dimensiuni, în timp ce cele două portrete (*Aron Pumnul* și *Lucian Blaga*), au și ele parcă ceva din vechile portrete ctitoricești, impresie amplificată și prin coloritul bazat, dacă memoria nu ne înșeală, pe raporturi apropiate de culori. Simț al monumentalului, aplicat de data aceasta la o tematică actuală, apare și în cele două compoziții ale lui Eugen Bencău, *Siderurgie* și *Compoziție*. Simonel Bucur și Adrian Mateescu au figurat fiecare cu cîte o lucrare nu lipsită de promisiuni, din care însă ne-a fost greu să ne facem pentru moment o părere precisă.

De o pondere mai mică, în special cantitativ vorbind, sculptura ne-a prezentat opera a patru plasticieni, diferiți ca temperamente dar și ca modalități de exprimare, figuri capabile, așadar, să întregească imaginea fizicnomiei artistice a Hunedoarei de azi. Proiectul de monument al lui Nicolae Adam, *Burebista*, a fost conceput ca o statuie ecvestră, cu sobrietate și simț monumental, în timp ce *Mugurele* era o compoziție în marmură a cărei expresie consta mai ales în puritatea formală. Interesant stilizate și modelate, figurile în teracotă ale lui Gheorghe Mureșan (*Capitel, Portret, Studiu II*), ca și figura cioplită în lemn, *Descătușarea*, ne-au pus în prezența unei modalități moderne de reconsiderare a marii lecții pe care o poate furniza, pentru un spirit suficient de independent, imagistica de adînci semnificații a așa-ziselor arte « primitive ». Friza în beton *Oțelari*, a lui Ernest Kovacs, trebuie desigur gîndită ca o compoziție monumentală, într-un cadru în măsură să-i pună în valoare jocul inteligent speculat al liniilor, ritmica lor expresivă. În schimb, figurile sale în marmură (*Portret, Pescăruș, Interiorizare*) au fost tratate cu un remarcabil simț pentru resursele expresive ale acelui nobil material. Vom încheia amintind figura sculptorului Ioan Șeu, originar din Nicula Clujului, a cărui preocupare pare a fi, pe de o parte, să contribuie și el la extraordinarul reviriment pe care-l cunoaște în ultimele decenii străvechiul meșteșug al cioplitului în lemn, iar, pe de altă parte, să dea formă plastică universului spiritual al satului românesc de dincolo de Carpați. *Grupul strigătorilor, Focul, Judecător I, Judecător II* și *Moronița* fac parte dintr-un ciclu intitulat *Strigare peste sat*, și ca atare eficiența lor este incomparabil sporită atunci cînd sînt plasate în mijlocul naturii și într-o anume ordine, gîndită numai de artist, ceea ce ne-a și îndemnat să renunțăm la fotografia executată în expoziție, pentru a prezenta imaginea, ideală, după acesta, a plasării lor în spațiu.

Asemenea realizări, ca cele obținute de artiștii plastici hunedoreni, sînt departe, credem, de a reprezenta simple eforturi individuale, de interes local. Prin însușirile lor estetice deosebite, ele se înscriu în vastul proces ce raliază, în momentul de față, forțele creatoare de pe întreg cuprinsul țării noastre, în vederea găsirii unor modalități de exprimare în măsură să reprezinte, peste veacuri, lumea noastră de astăzi. ELEONORA COSTESCU

Galați

FIȘE DE ACTIVITATE. Două manifestări — relativ recente — au redimensionat activitatea plasticienilor din Galați: o expoziție de grup (patru pictori și patru sculptori), deschisă la Galeriile de artă și, în paralel, o expoziție deschisă la sediul Filialei U.A.P. Dacă la prima expoziție ne-am reîntîlnit cu cei opt într-o ipostază inedită a preocupărilor (deși inegal reprezentați ca spațiu), la cea de a doua ineditul a constat însuși în tipul de manifestare. Este vorba despre o primă expoziție-atelier cu caracter intern, menită a crea un climat, o atmosferă stimulatoare pentru toți membrii Filialei. Evenimentul a marcat totodată și inaugurarea unei galerii-atelier la sediu, constituind un cadru adecvat acestor expoziții-dezbateri.

Grupul celor opt, fără a avea un program inițial, se constituie totuși într-o expoziție unitară, suscitînd interesul printr-o problematică nouă pe care ne-o propune fiecare. La majoritatea, ineditul constă într-o prezență ce ne trimite mai mult spre zona cercetărilor în domeniul limbajului plastic, o expoziție din care se desprinde o viziune mai cuprinzătoare asupra participanților. Astfel, saloanele județene, expozițiile republicane ne-au obișnuit să vedem mai mult o Angela Tomaselli preocupată de culoare, transpunînd o realitate ce trăiește prin substanța materiei, o lume a florilor, iar în ultima perioadă dezvăluind frumusețea stranie a peisajelor de munte sau a stîncilor. Acum, seria de desene prezentate alături de pictura din ciclul « Stînci » extinde posibilitățile de expresie spre zone ale comunicării formale. Deși nou, interesul pentru desen nu pare surprinzător. Urmărind preocupările din ultima perioadă și evoluția picturii Angelei Tomaselli se simte un interes tot mai mare acordat « construcției », o grafie ce însoțește culoarea, un desen resimțit ca substanță ordonatoare a expresivității cromatice. Desenele prin renunțarea la culoare devin un mijloc potențial de invenție formală, o nouă posibilitate de a structura suprafața, fără însă ca ductul liniei să piardă o calitate afectivă a expresivității sale. Suprafața monocromă a lucrării este organizată prin linii (ce nu-și pierd niciodată sugestia de materialitate), suprafețe vibrate creează zone a căror expresivitate nu se îndepărtează de cea a picturalului.

Prezent doar cu două lucrări, Gheorghe Turcu ne dimensionează (pentru cei care-i cunosc activitatea) cele două laturi în care se înscriu preocupările sale: o problematică a materialului privită din unghiul unei expresivități specifice (de subliniat interesul pentru metal), ca raport materie — acțiune umană și unde asociația este văzută în primul rînd ca mod de abordare (materia capătă sensul de material), asupra căreia intervenția umană implică un factor tehnologic. De aici, sisteme geometrice, forme precise ce ordonează compoziția, o perfecțiune ce ne trimite în zona rigorii tehnice. Cea de a doua preocupare se manifestă îndeosebi în lucrările de sculptură mică, ce au ca subiect omul (ciclul « Dantesca » — bronz sau lucrările în lemn) — în care apare o problematică a suprafeței, a materiei palpabile — o preluare a gestului, ca acțiune și modalitate de a spiritualiza materia. Semnificația este bogată, un simbol prin care este sugestiv articulată o latură a omenescului (aflată întotdeauna în opoziție sau desprinzîndu-se din cadrul unui geometrism riguros), o ilustrare a creativității în paralel cu ordinea izvorîtă din însăși esența materiei.

Prezența în expoziție a lui Eugen Holban semnalează aceeași preferință pentru o realitate privită sub raportul expresivității cromatice, unde trimiterea la imagine se realizează aluziv, ca o existență în planul al doilea al tabloului. De această dată modalitatea formală de abordare este mult mai largă (depășind interesul pentru o simbolistică ce-și găsea esențe îndeosebi în arta populară), vizînd preocuparea pentru o culoare-formă a cărei expresivitate reiese dintr-o desfășurare tensională pe suprafața pînzei. Capacitatea sugestivă a lucrărilor *(Amurg, Înserare, Primăvară, Toamnă)* este realizată prin procedee de modelare a materiei cromatice, armonii subtile transferate în planul unor corespondențe spirituale.

La Iuliana Turcu, desenul este gîndit ca mod de elaborare prealabilă, aducînd o notă inedită expoziției. Prin el se ilustrează o etapă de laborator, în care putem sesiza preferința pentru o morfologie a suprafeței, ce sugerează expresivitatea tridimensională a formelor (ca finalitate vizînd transpunerea în material), definită mai ales în desenele realizate în cărbune.

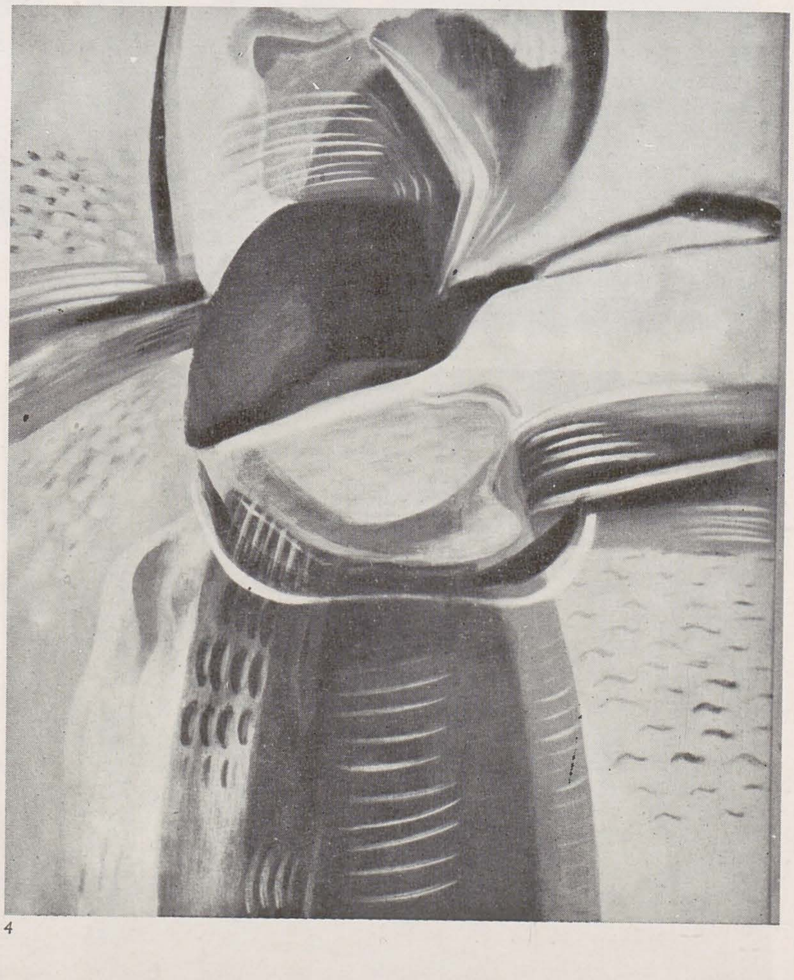
Ca și în expozițiile precedente, Emilia Iacob aduce o notă de stabilitate, de reevaluare a unor subiecte clasice ale picturii. Peisajul sau natura statică sînt domeniile constante ale preocupării, o tratare plină de sensibilitate ce se înscrie și ea unor precepte fundamentale. Un desen discret, realizat cu o pensulație ușoară în care armoniile de griuri dau tonul, marchează în general lucrările. Emilia Iacob reușește să readucă mereu în prezent pictura ca meșteșug, fără inovări spectaculoase, dar care se impune prin discreția și subtilitatea cu care înregistrează lumea din jur.

Pentru Silviu Catargiu preocupările se definesc clar în raport cu o stilizare ce implică elemente de factură tradițională, articulate unor volume care urmăresc o expresivitate proprie materialelor abordate (ghips, piatră artificială, lemn). Lucrările din ciclul « Mirese » sau « Aurore » se vor, la modul simbolic, o situare în istorie, construcții în care regăsim ideea de coloană, stîlp — o accentuare a verti-

1

2

3


4

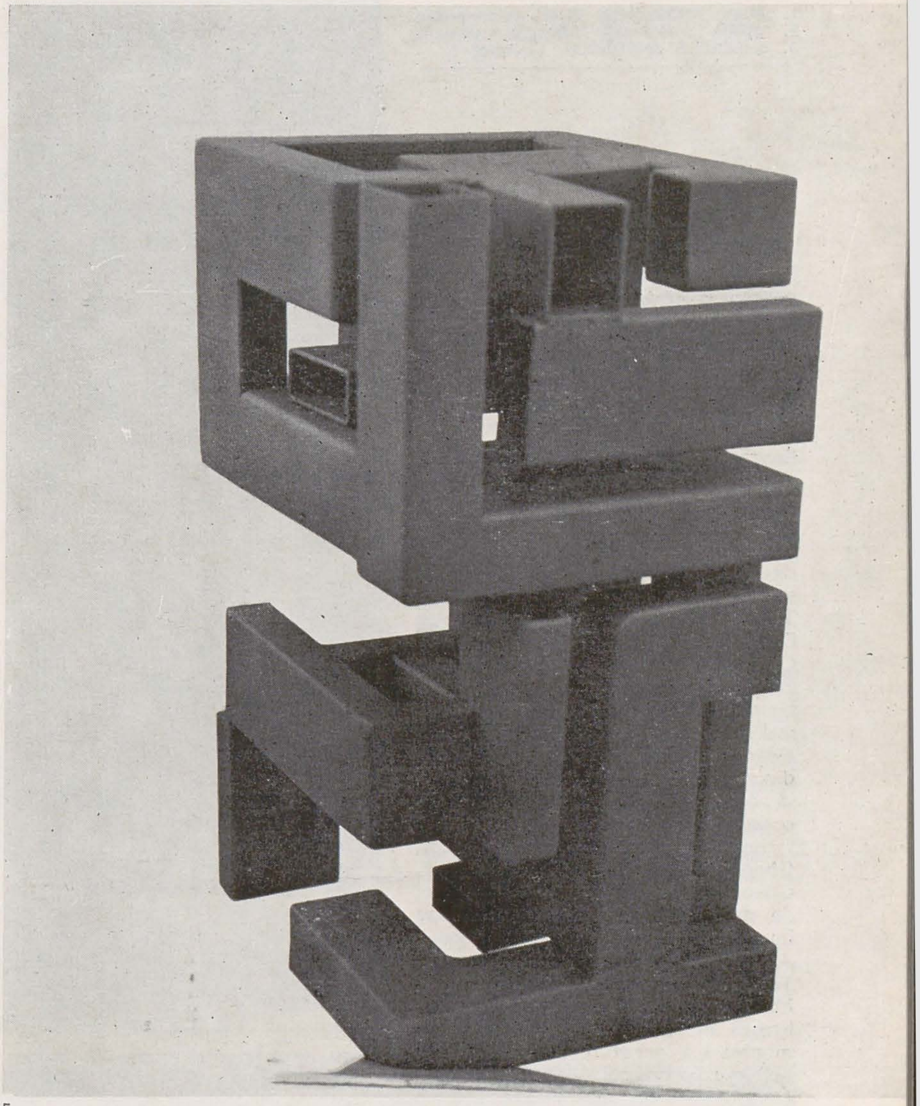
1. *ANGELA TOMASELLI: Stînci;* 2. *SIMION MĂRCULESCU: Portret;* 3. *GHEORGHE TERESCENCO: Străjer dac;* 4. *EUGEN HOLBAN: Compoziție;* 5. *GHEORGHE TURCU: Labirint;* 6. *EMILIA IACOB: Oraș;* 7. *IULIANA TURCU: Desen;* 8. *SILVIU CATARGIU: Mireasă*

calității în interiorul căreia compoziția are de multe ori la bază principiul spiralei.
Așa cum ne-a obișnuit pînă acum, la Simion Mărculescu realitatea era transpusă printr-o desfășurare secvențială de imagini, o sugestivă transcripție a instantaneului, a spontanului. În lucrările de mici dimensiuni pe care le prezintă acum universul rămîne același, însă limbajul folosit elimină imaginea, preferînd capacitatea expresivă a materiei cromatice. Simbolul nu mai implică o stare concret-faptică, ci urmărește un stimul de natură senzorială, o stare reieșită din raporturi ale suprafețelor ce trimit spre zone ale decorativului.
Gheorghe Terescenco își punctează în expoziție sfera preocupărilor (remarcăm încă odată necesitatea unei reprezentări mai ample) printr-o preferință spre arta de for public. Cele două proiecte expuse vizează fie interesul pentru o problematică contemporană, accentuînd o expresivitate constructivă a compoziției, fie o întoarcere în istorie, unde abordează o problematică majoră.
Cea de a doua manifestare înregistrează o privire de ansamblu asupra participanților (expozanți fiind viitorii candidați la statutul de membru al U.A.P.) și, așa cum spuneam, a avut un caracter intern. A fost o primă expoziție de analiză, în care fiecare a urmărit să-și prezinte cît mai complex activitatea.
Gh. Mihai-Coron, așa cum îl cunoaștem din expozițiile anterioare, ne demonstrează și acum gama diversă a mijloacelor utilizate: ulei, acuarelă, ceracolor — prin toate ilustrînd mereu acest peisaj caracteristic, acest spațiu danubian — prezent fie ca natură, fie ca realitate în continuă prefacere. O flexibilitate în abordarea mijloacelor de expresie, definindu-și însă mai bine personalitatea în acuarelă și ceracolor.
Același interes pentru investigarea diverselor posibilități de exprimare îl găsim și la Gheorghe Andreescu. Prezent cu o serie de monotipii (dar cunoscut din celelalte expoziții prin lucrări de pictură), ele constituie o surpriză plăcută în evoluția sa. Procedeul actual îi oferă poate cel mai bine posibilitatea de a-și pune în valoare spiritul de observație, preferința pentru mișcare, pentru o înregistrare spontană a ideilor.
Maria Dumbravă este singura pentru care desenul constituie mijloc esențial de expresie. Desenele în peniță, caligrafii minuțioase, în care linia urmărește să sublinieze valori ale raportului alb-negru sînt o narare în care se păstrează atmosfera proprie fiecărui detaliu constitutiv, iar în ultimele lucrări marcînd o tendință spre picturalitate a desenului.
Tot ca o prezență singulară apar și preocupările pentru tapiserie ale Janei Andreescu — lucrări ce se înscriu pe o linie a expresivității tradiționale, exploatînd o desfășurare a ritmurilor cromatice.

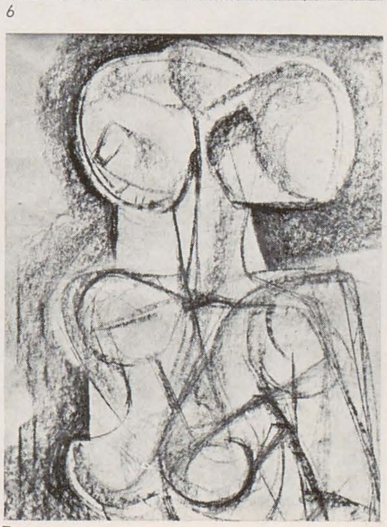
Nicolae Cărbunaru și Nicolae Einhorn (pictură), prezenți doar cu cîte două lucrări, nu-și subliniază pe deplin posibilitățile. La ambii, în cadrul expozițiilor filialei, s-au putut constata interesante transpuneri, preocupări ce mergeau fie spre o stilizare apropiată artei nostre populare (Einhorn), fie spre o realitate înregistrată ca document al contemporaneității (Cărbunaru).
Ceea ce am putea concluziona în urma acestor două manifestări (chiar dacă nu au cuprins pe toți membrii filialei), dar mai ales dacă ne gîndim la calitatea ultimelor saloane județene sau la prezența în expozițiile republicane, este un reviriment al creației plastice gălățene, un moment în care membrii ei, majoritatea tineri, se afirmă cu tot mai multă autoritate în viața culturală a orașului și a țării. O realitate prin care Filiala U.A.P., alături de Muzeul de artă contemporană românească, contribuie la o definire a Galațiului ca un centru al plasticii contemporane.

MARIA MAGDALENA CRIȘAN

PLASTICA URBANĂ. Pentru noi orașul își găsește semnificația în primul rînd în prezent, într-o existență care în timp concordă cu a noastră și a cărei expresie capătă contur ca o rezonanță a epocii, a civilizației și personalității noastre creatoare.
Din această perspectivă imaginea orașului nu poate fi gîndită decît ca o realitate ce cuprinde întreaga sferă a preocupărilor, un imens cîmp de informații destinat a stabili primul contact cu viața sa interioară. Astfel, urbanistica devine o disciplină complexă care, prin caracterul său sintetic, are menirea de a releifa pregnant o realitate ce conjugă toate determinantele specifice și în cadrul căreia prezența creatorului, a actului de creație, este un element de primă importanță.
Intervenția artistică în mediul ambiant este un simbol al interacțiunii obiective ce se realizează în cadrul procesului de armonizare a realului. Plastica, arta monumentală în general își găsește împlinirea în relație cu spațiul, cu mediul ambiant, dînd o expresie spirituală întregului ansamblu al relațiilor ce guvernează cetatea. Continuînd preocupări mai vechi, dar venind în întîmpinarea noilor perspective de dezvoltare a orașului Galați, problemele de urbanism — de soluționare estetică a ambientului nostru — suscită tot mai mult interesul artiștilor plastici. Ca răspuns, o serie de propuneri de decorare, de organizare a spațiului, soluții plastice ingenioase în cadrul ansamblurilor urbanistice, fac obiectul unei expoziții, bogat ilustrate, a membrilor filialei U.A.P. Galați («Plastica urbană», Galeriile de artă, Galați, decembrie 1978).


5

6


7

8

1. *JANA ANDREESCU: Ritm contemporan;*
2. *MARIA DUMBRAVĂ: Oglinzile timpului;*
3. *GHEORGHE ANDREESCU: Geologică I*

Pe prim plan se înscriu preocupările pentru o imagine simbol a cetății oțelului — proiecte pentru un viitor monument al *Industrializării* — cea mai reprezentativă imagine a Galațiului acestor ani. Lucrările prezentate de Gheorghe Turcu, Gheorghe Terescenco, Constantin Dimofte, Mircea Enache, Bogdan Hojbotă sînt proiecte propuse pentru spații ample, bogat populate. În aceeași idee, decorația murală în maniere și tehnici diferite, ilustrînd ritmuri proprii acestor ani de efervescență creatoare, deține un rol important în expoziție (Iuliana Turcu, Maria Dumbravă, Nicolae Einhorn).

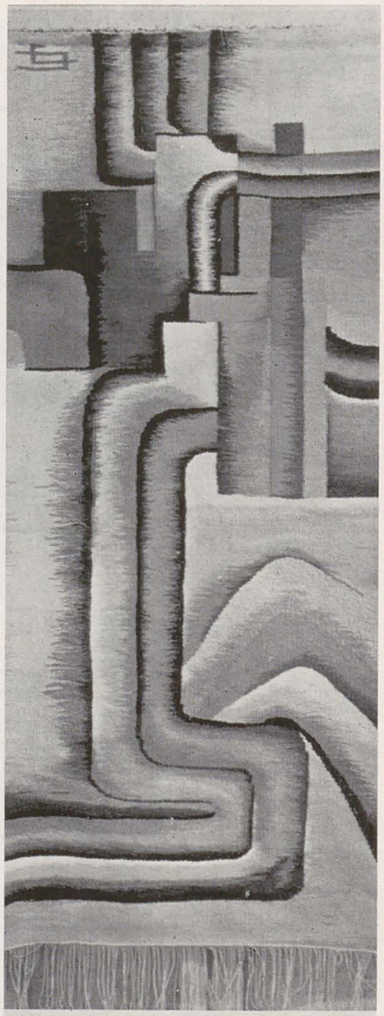
O relație permanentă a orașului, a existenței sale cu fluviul care-i scaldă țărmurile fac din Galați, așa cum s-a mai spus, un oraș al fîntînilor arteziene și al bazinelor. Cîteva proiecte din actuala expoziție vin să confirme, să demonstreze încă o dată relația organică dintre om și mediul în care trăiește. Proiectele lui Vasile Onuț, Gheorghe Terescenco, Iuliana Turcu, Gheorghe Turcu se alătură unor idei de decorație murală ce au la bază imagini ale naturii acestor locuri. Astfel, cu o cromatică subtilă, Angela Tomaselli, Emilia Iacob, Gheorghe Mihai-Coron, Ion Murariu-Neamț realizează în lucrările lor imaginea armonioasă a prezentului înscrisă unui peisaj caracteristic.

Un loc important în expoziție îl ocupă proiectele de lucrări menite a da viață unor spații, a revitaliza imaginea unor clădiri (Simion Mărculescu, Silviu Catargiu, Marcel Grosu, Gheorghe V. Andreescu, Dan Minea, Vasile Neagu). Incluzînd și preocupări de ordin publicitar, Simion Mărculescu propune realizarea unor spații care să polarizeze interesul locuitorilor prin imagini și o cromatică stimulatoare. În același sens, dar vizînd îndeosebi lucrări de interior, se înscriu și proiectele prezentate de Silviu Catargiu, Eugen Holban, Nicolae Spirescu, Jana Andreescu, Neculai Cărbunaru, R. Ganea.

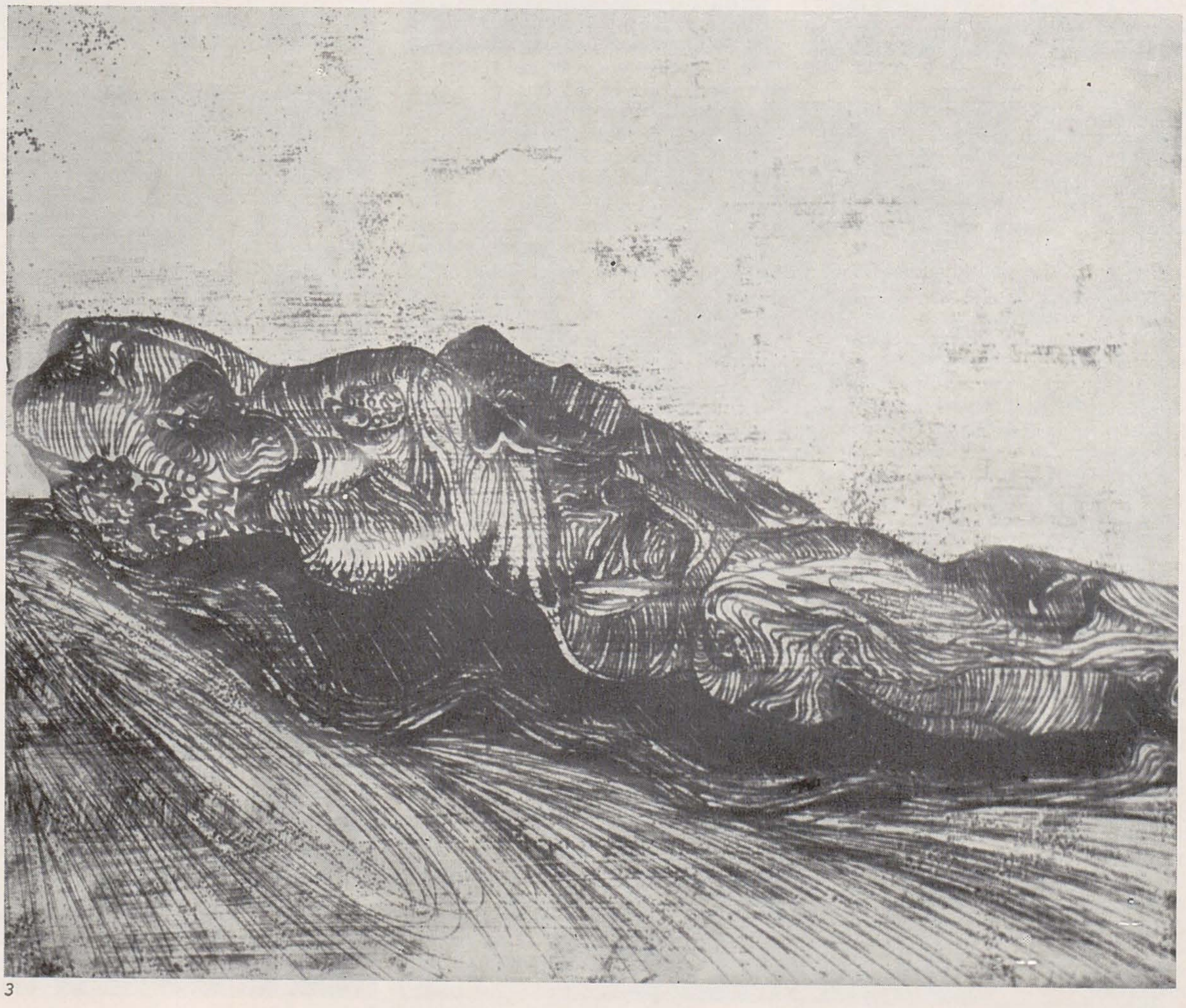
De un real interes se bucură în expoziție proiectele unor monumente de factură evocatoare, ce aduc în memorie evenimente ale trecutului. Chipul lui *Decebal* sau *Petru Rareș* (Constantin Dimofte, Gheorghe Turcu), un relief ce punctează momente importante ale istoriei (Gheorghe V. Andreescu) sau o simbolică coloană a *Unirii* (Vasile Onuț) sînt cîteva dintre cele mai semnificative.

Expoziția propusă dezbaterii marelui public reprezintă o viziune complexă asupra orașului, o imagine prezentată în strînsă concordanță cu dezvoltarea sa viitoare — preocuparea de a-i contura orașului un profil spiritual caracteristic anilor noștri. Expoziția concretizează o inițiativă ce se situează printre primele de acest gen din țară. Artistul plastic prezent în viața urbei vine în întîmpinarea concetățenilor propunînd lucrări cu o problematică majoră a timpului nostru.

M.M.C.


1

2


3

Pictorii-profesori brăileni

S-au împlinit de curînd zece ani de cînd s-a închegat la Brăila un grup de tineri absolvenți ai Institutelor de arte plastice, dornici să-și folosească meșteșugurile deprinse și găsindu-și rostul pasionant al existenței în comunicarea prin imagini. Toți erau profesori de desen în diferite școli din județ, ocupați multe ore pe zi cu copiii. Punîndu-le pensula în mînă, spre deosebire de vechii dascăli, care se mulțumeau cu creionarea pasivă a ulcelei și merelor de pe catedră, educatorii de azi se străduiesc să-i învețe pe școlari să observe și să redea în imagine nu numai ce gîndesc ci și ceea ce simt, deslușind conștient limbajul propriu artelor plastice, deprinzînd să folosească adecvat termeni ca valoare, contrast, tușă etc.

Prospețimea expresiei copiilor, maniind dezinvolt condeiul sau așternînd fără rețineri culori inedite, a incitat întotdeauna pe creatorul adult, reîmprospătîndu-i candoarea impresiilor. Și profesorii din școlile brăilene au desenat și au pictat în orele libere, în zilele de odihnă, ani în șir. Unii au obosit, nemaigăsind energie după orele de program, cei pasionați au ținut pasul, unii l-au grăbit chiar, antrenînd și pe ceilalți, ca Boer Dondoș, Hugo Stelian Mărăcineanu, Gheorghe Gh. Naum, Aurel Tănase etc. și cu timpul și alții mai tineri au venit să îngroașe rîndurile.

Au fost prezenți cu rodul muncii lor la toate sărbătorile orașului, județului și țării (zilele culturii brăilene, aniversările Republicii etc.) dar și-au adus lucrările și în fabrici și uzine (Combinatul de celuloză și hîrtie), au organizat expoziții personale (ca cea a lui Constantin Boer Dondoș din 1978), au participat la expozițiile cenaclului U.A.P., a manifestări interjudețene (Galați, Botoșani, Suceava), la bienalele republicane ale Societății profesorilor de desen și unii chiar la expozițiile republicane din București.

Expozițiile organizate la București și Brăila de Societatea profesorilor de desen au demonstrat o maturitate surprinzătoare pentru cei care vedeau pentru prima dată lucrările pictorilor brăileni, dintre care se desprindeau cîteva personalități formate.

Constantin Boer Dondoș impresiona prin rigoarea urmăririi ideii plastice în toate variantele desfășurate în lanț, decurgînd firesc dintr-una într-alta și din dialogul dintre pensulă și pînză sau dintre dalta de gravură și planșa de lemn. E capabil de o amănunțită evocare a palpabilului ca în xilografia *1907*, ca și de o poetică simbolizare a afecțiunii familiale în tandra grupare de siluete geometrice în jurul mesei așternute, și în care diferitele game cromatice încercate relevă ba umorul, ba gravitatea clipei trecătoare. Hugo Stelian Mărăcineanu își sublimează temperamentul focos, impulsurile romantice în imagini moderne, concentrate, reduse la esențial, traducînd în gravuri potrivite sensibilității omului secolului nostru străvechi peisaje brăilene, cu discul lunii deasupra sălciilor cu rădăcinile în Dunăre.

1

Gheorghe Gh. Naum, fiul cunoscutului gravor, cizelează peisaje citadine cu delicatețe de bijutier, virînd proza descriptivă în poezie mai ales prin misterul umbrei care dă atmosferă fantastică celei mai obișnuite priveliști.

Aurel Tănase, captivat de reflexele colorate ale apei și cerului, le urmărește ecourile în tușe fluide de acuarelă.

Georgeta Naum încearcă să străvadă arhitectura secretă a compoziției în scene de muncă din uzine sau pescării. Lucrări mai puține, dar de ținută, au expus și Ana Maria Dondoș, Valeriu Țugui, Vasile Gaiță, Mihai Gavrilescu, Cornel Cristina ș.a.

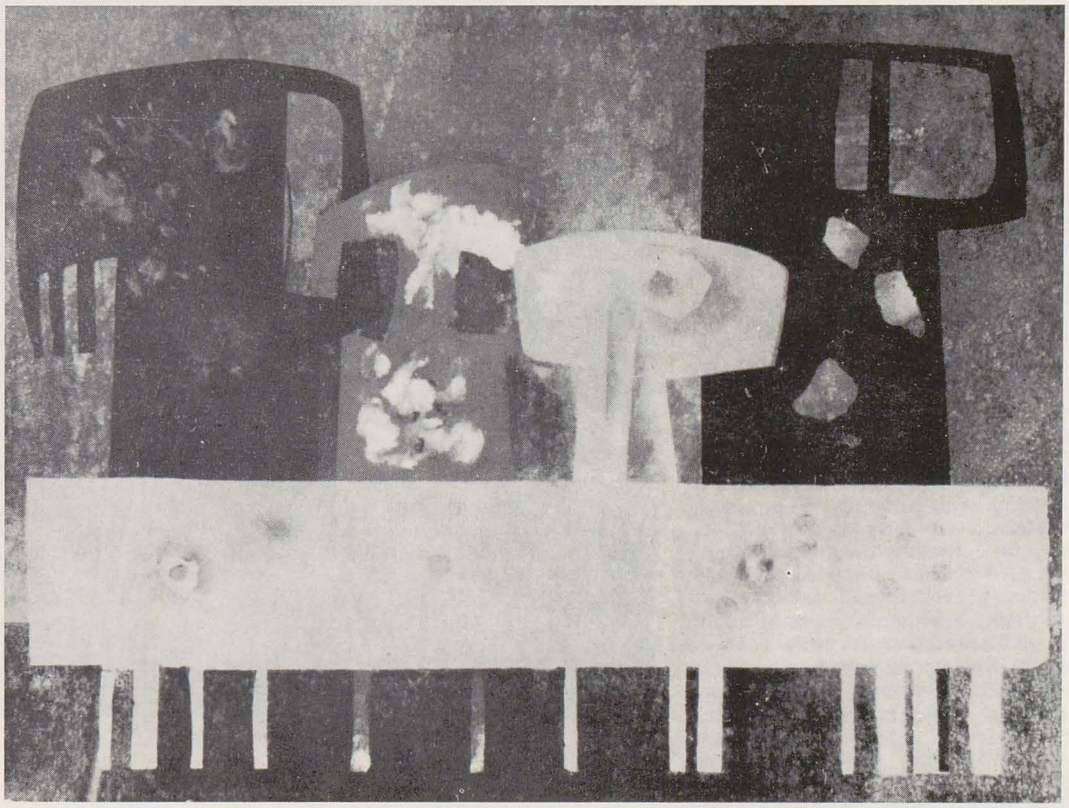
Această perseverentă ieșire în public a pictorilor-profesori brăileni răspunde desigur nevoii de autoafirmare dar este în același timp act educativ conștient, intenție de șlefuire a gustului și pretențiilor vizuale ale publicului larg. În același scop cei mai activi expozanți s-au inserat în viața orașului, punînd umărul la acțiuni obștești, îmbrățișînd preocupări de urbanism și design. Constantin Boer Dondoș a pictat fațada creșei unde își ducea copiii, apoi a proiectat un mare covor festiv și a publicat ilustrații de carte.

Relevînd unele din realizările grupului brăilean din ultimul deceniu, apare frapantă analogia cu viața artistică a multor altor centre urbane și chiar rurale din țară, unde acumularea generațiilor succesive de absolvenți ai Institutelor de arte plastice formează un strat germinativ mereu mai fertil atît pentru creația cît și pentru educația artistică, ștergînd complet, prin calitatea și modernitatea preocupărilor, granița dintre capitală și provincie.

ADINA NANU

1. *CORNEL CRISTINA: Cherhanaua nouă*; 2. *HUGO STELIAN MĂRĂCINEANU: Vestitor*; 3. *CONSTANTIN BOER DONDOȘ: Familia*

2



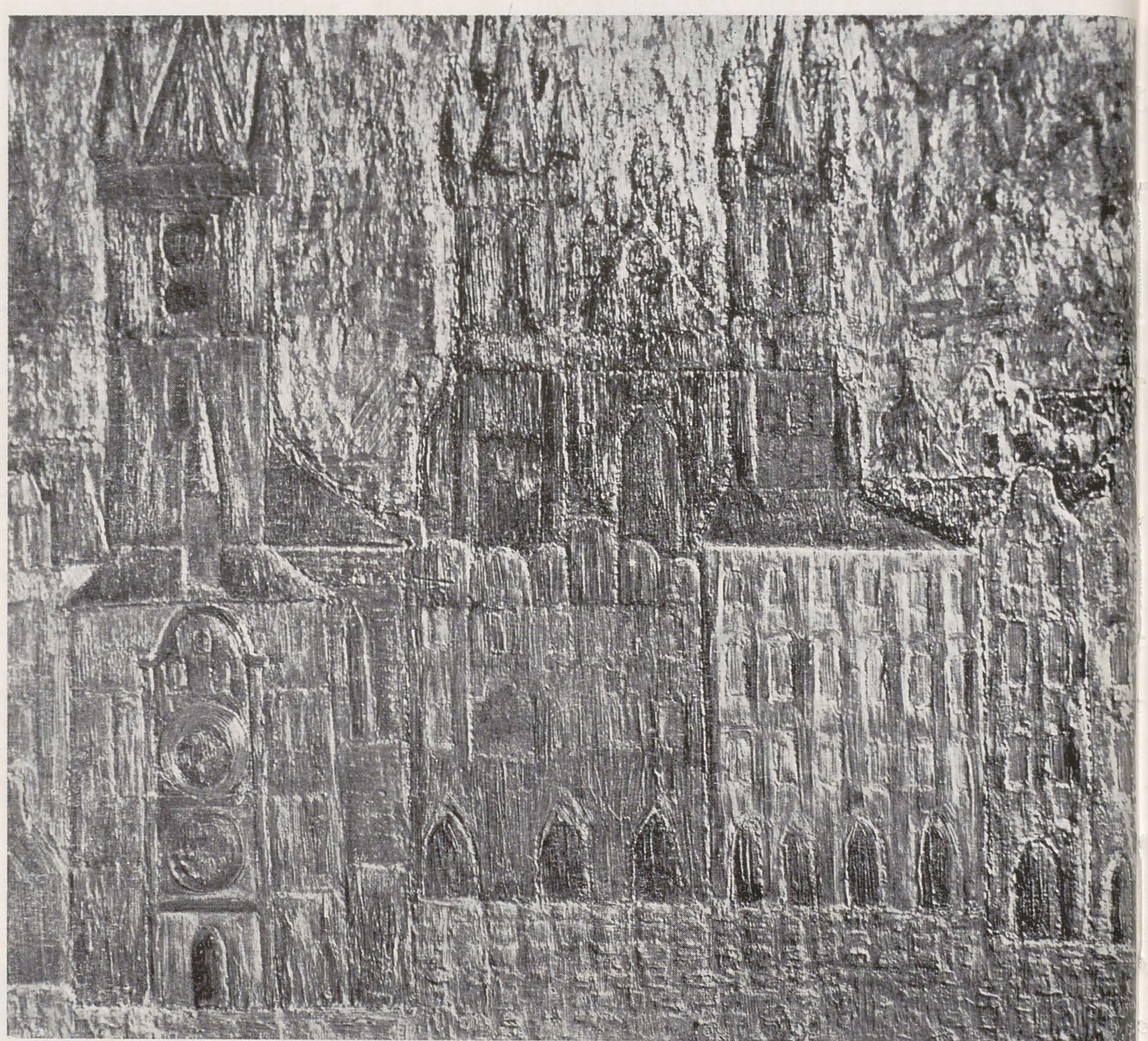
3

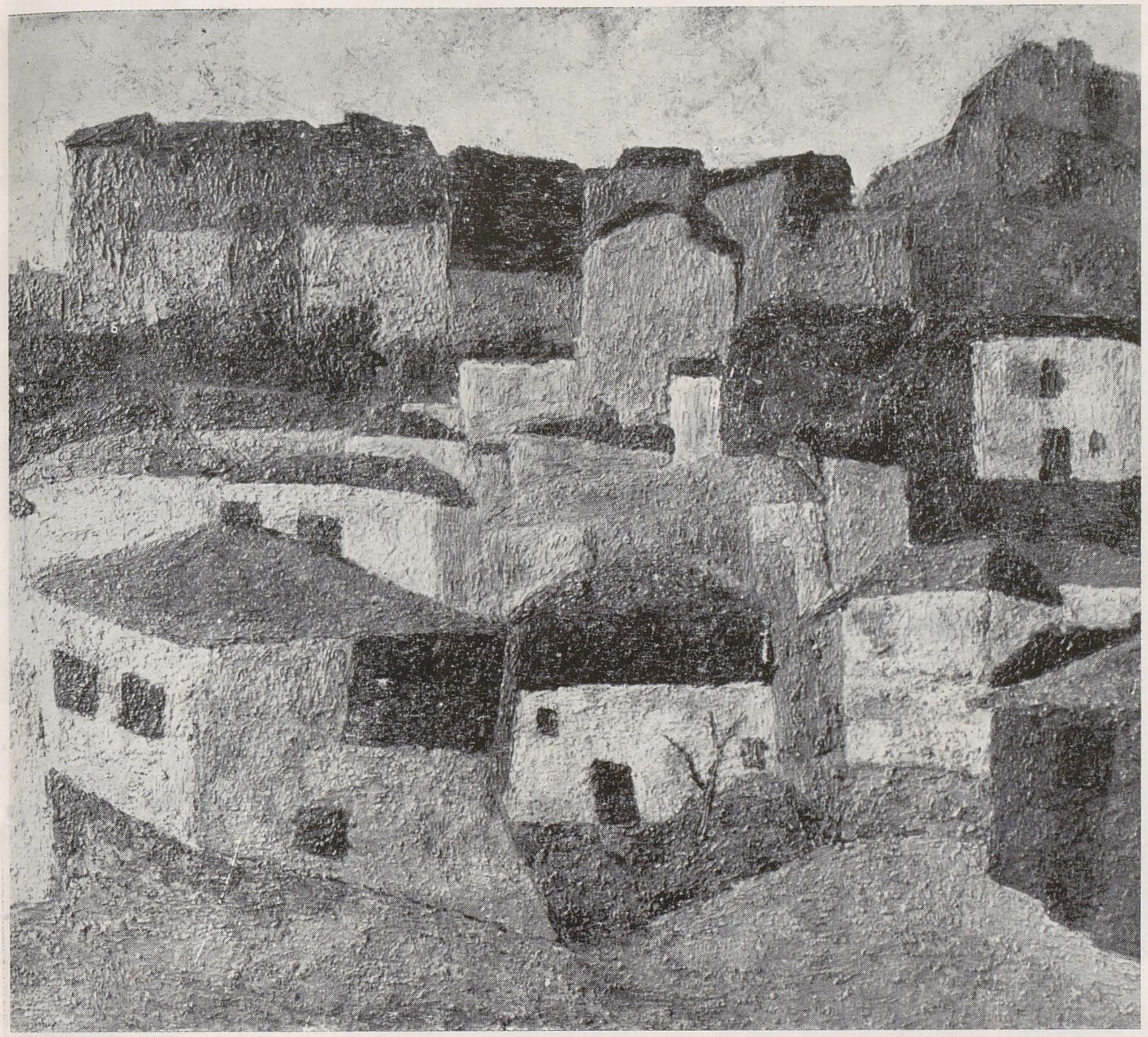
Coriolan Hora

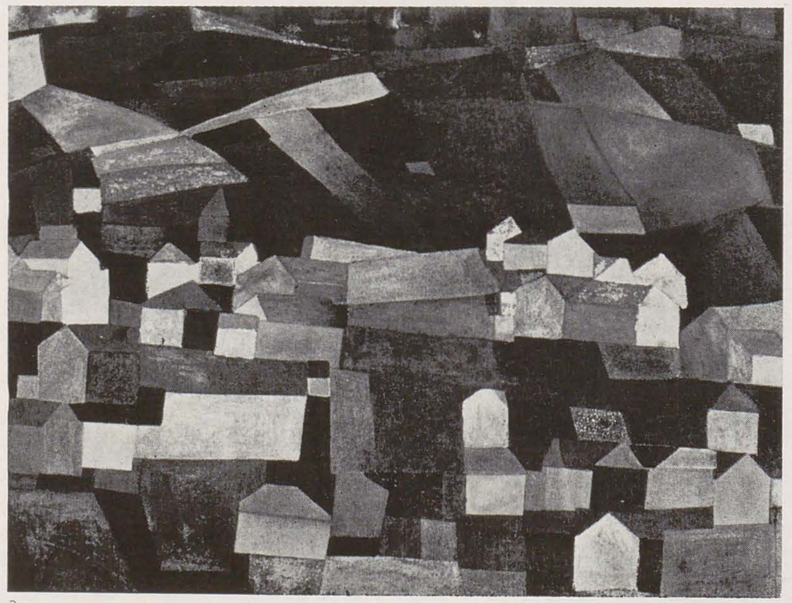
Iarna soarele îi răsare lui *Coriolan Hora* la palat. Îl găsește întotdeauna aici în spatele ferestrelor înalte ale palatului baroc din Oradea unde pictorul oficiază în fiecare dimineață la « altarul » biroului său din secția de artă. Mai tîrziu, după ce s-a ascuns de mult prin viile de deasupra orașului, soarele îi rămîne lui Hora atîrnat deasupra în cei o mie de wați care albesc pînă tîrziu ferestrele unei mansarde cu ateliere. Acest program, al cărui grafic este respectat de ani cu o inflexibilă punctualitate, îi este semnificativ. Căci personajul acesta cu nume de general roman și de cîntec din bătrîni, vorbind puțin și surdinat, metodic și ordonat pînă la pedanterie, aparent sever și tenace, este în fond un crepuscular. Timbrul cîntecului culorii este întotdeauna căutat de Hora jos spre nadir, în jumătatea gravă a scării tonurilor, în partea de umbră unde roșurile se ghicesc pe sub cenușe și cărbune, unde albastrul și verdele lucesc întunecat ca fețele apelor din nord.

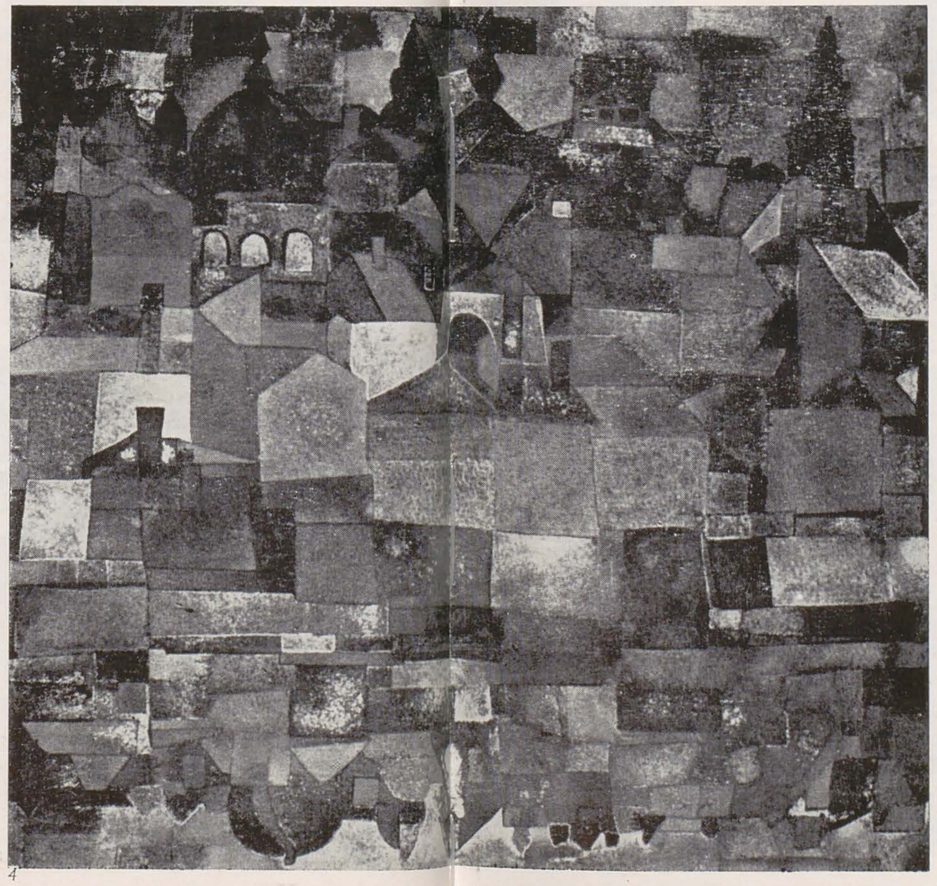
Am presimțit această structură de mult, încă de la prima întîlnire cu pictura Hora. Încordat — în acea vreme a anilor șaizeci — să se debaraseze de pensulația convențională și rețetele de fard prescrise de o revolută înțelegere a artei în academiile anilor de studii, pictorul ajunsese prin reacție de compensare la un antipod limită. Pînzele lui ajungeau să fie atunci adevărate depozite de materie bituminoasă clădită în brazde juxtapuse, cu suprafața parcă calcinată prin răcire. Fațade baroce din Praga sau ziduri la Tîrnovo, spinări de dealuri bihorene sau apă în jurul bărcii lipovenilor, toate imagini cu orizontul sus și cerul transformat în pondere opacă, cîntau materia luminată prin ochiul noptatic al septentrionului.

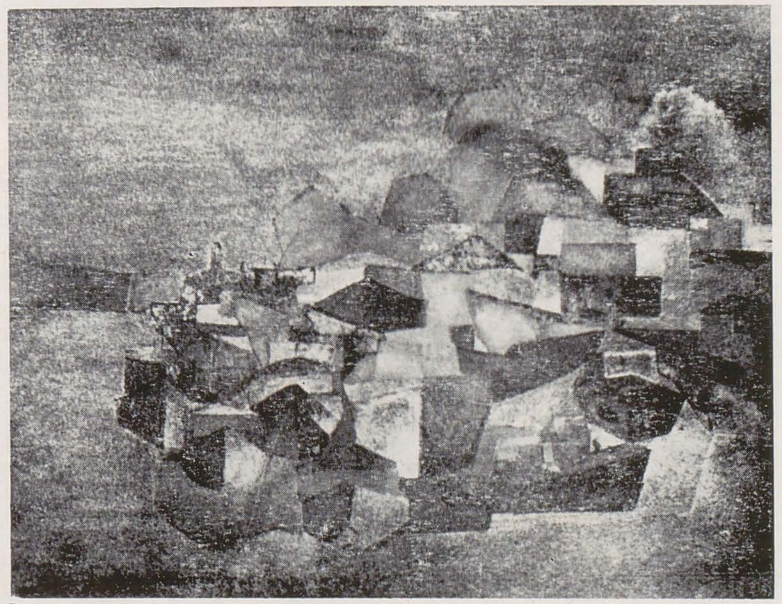
Abandonarea treptată a perspectivei tradiționale, desfășurarea pastei pe arii mari articulate nemijlocit, absența liniei, mod inutil de circumscriere a formei în aceste spații cu lumină autonomă, o anume voluptate tactilă, îl anunțau pe Coriolan Hora ca pe un pictor aproape de descoperirea mecanismului său propriu de recepție a spațiului. Căci, glacial prin retină, ca arhitect al formei artistul acesta se dovedea încă o dată nordic. Nevoia de raționalizare, de parcelare lucidă a cîmpului, canonul refuzului obstinat al senzualei concreteți a volumului pentru păstrarea numai a semnului său bidimensional, o mărturiseau. Artistul se arăta astfel din familia acelor pictori pentru care tabloul, considerat în implacabila sa verticalitate plană, înseamnă un loc din care lumea se


1


2


3


4


5

1. *Motiv praghez, ulei*
2. *Tîrnovo, ulei*
3. *Case pe deal VIII, acuarelă, tehnici combinate*

4. *Chei orădean, acuarelă, tehnici combinate*
5. *Vase pescărești, acuarelă, tehnici combinate*

petrece *către noi*, un obiect a cărui etanșă epidermă interzice aventura ochiului *înăuntru*, prin posibilele ferestre către iluzie.

În ultimii ani însă, din ce în ce mai economic cu suprafețele, Hora începe să renunțe treptat la copioasele cantități de pastă încărcată în pete cu relief convex asemeni pietrelor de rîu în suprafața unui zid. Uleiul devine mai fluid și consecutiv mai transparent, pînzele mai mici sînt preferate. Repliat asupra culorii pe care o descoperă ca vehicul dincolo de imobilitatea obiectuală a masei ei fizice, pictorul va « întîlni » guașa și, în sfîrșit, acuarela, pe suportul colii din blocul de desen. Fericită descoperire, deoarece, deși tratate asemeni uleiului după o tehnică specială, aceste culori de apă îi introduc în pată inefabila radiație de lumină a albului de dedesubt, oferindu-ne deci același sunet în cheie minoră dar amplificat ca volum pînă la necesarul perceptibil. Și tot aici ar mai fi de spus că numindu-se acum lucrări de grafică, imaginile, prezentate după protocolul genului în paspartuuri, cîștigă împrejur de asemenea radiante suprafețe de alb sau de culoare ce acționează ca un reflector tangent cîmpului. Iată că, deliberat inițial sau nu, mutîndu-și pictura în dreptul unor materiale tradițional considerate mai umile, Hora realizează o performanță contrarie. Folosită în tușe diferențiate de la transparența maximă la pasta de acuarelă aplicată parcă cu șpaclul, culoarea cîștigă noi claviaturi, paleta se luminează și se îmbogățește. Marele număr de lucrări realizate astfel în ultimii ani se organizează ca paginile unei metode de cercetare cromatică cu exerciții în canonul închis-deschis, cald-rece, complementar-suplimentar, cu studii de game etc.

În tradiție autohtonă arta lui Hora ar putea eventual fi citată, ca atmosferă, într-o ordine în care să existe Dumitru Ghiață. Ne gîndim mai mult la Ghiață al naturilor moarte și al unora dintre peisaje și nicidecum la exuberanța calmă a culorii acestuia — după cum, într-o perspectivă mai amplă, pictura lui ar putea fi văzută ca îndatorată principiilor teoriei expresiei în plan instaurate de marea lecție a lui Paul Klee. De Klee însă artistul nostru se apropie intuitiv, fără aroganța neofitului dar cu orgoliul justificat al celor pe care fiecare zi îi apropie de zona revelării propriilor adevăruri. Spre acest loc de echilibru și înțelepciune se îndreaptă în efortul lui disciplinat pictorul Coriolan Hora.

FRANÇOIS PAMFIL

Ioachim Nica

N.: 1937 septembrie 12, Probota — Iași

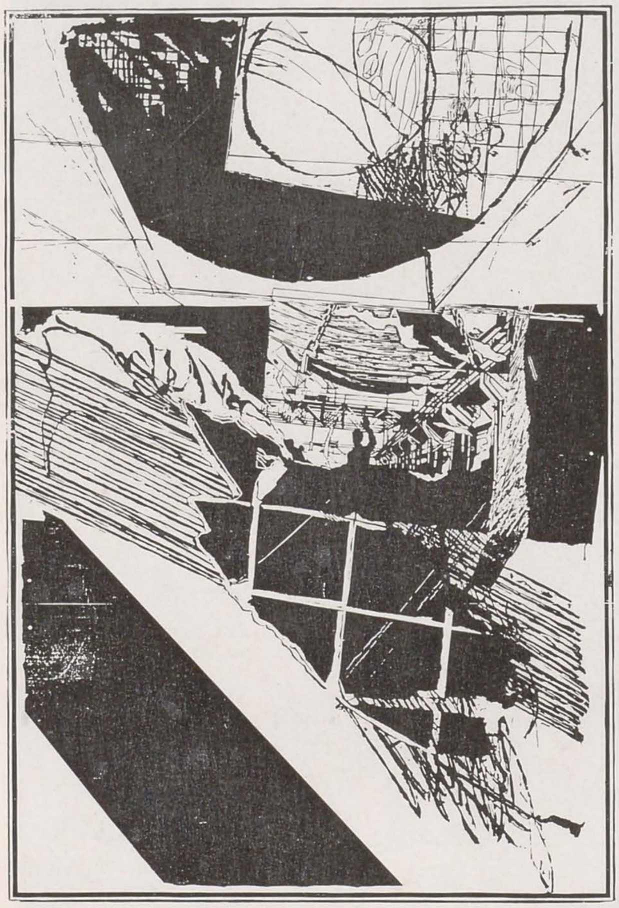
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu », Cluj-Napoca (1956—1962); Academia de artă din Viena (1972—1973)

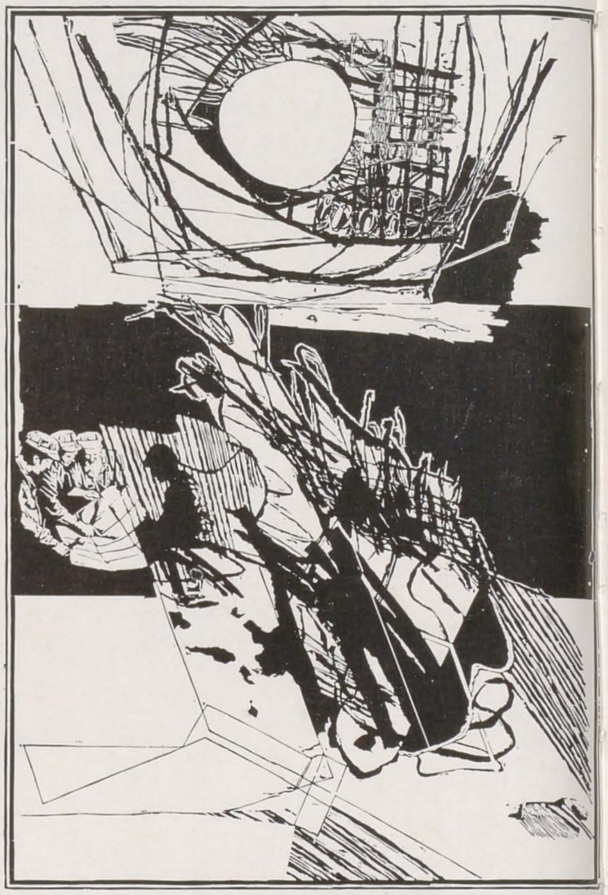
Din 1962 participă la saloane oficiale, expoziții de stat, expoziții județene și la alte manifestări colective ale U.A.P. Filiala Cluj-Napoca

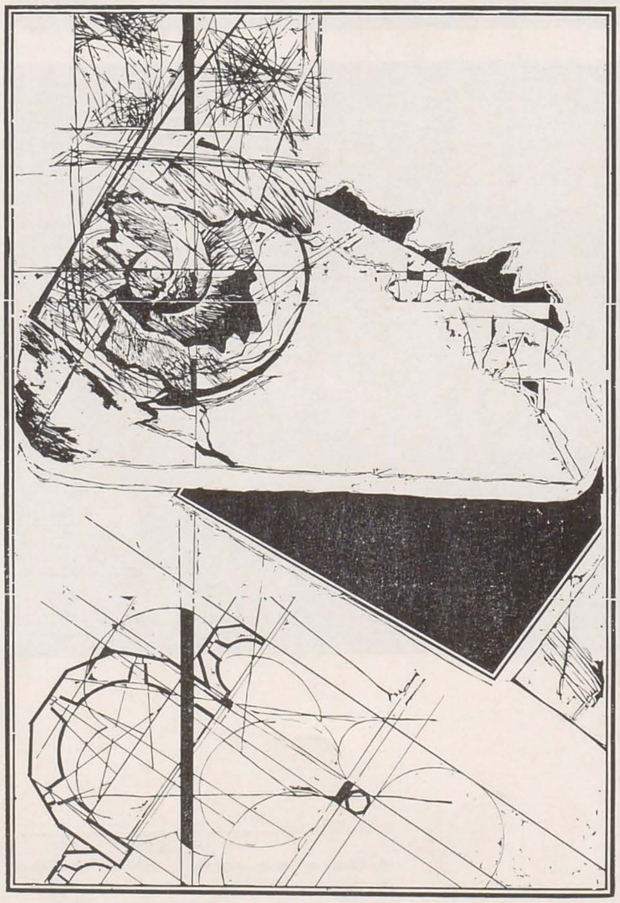
Expoziții personale: 1973 — Viena

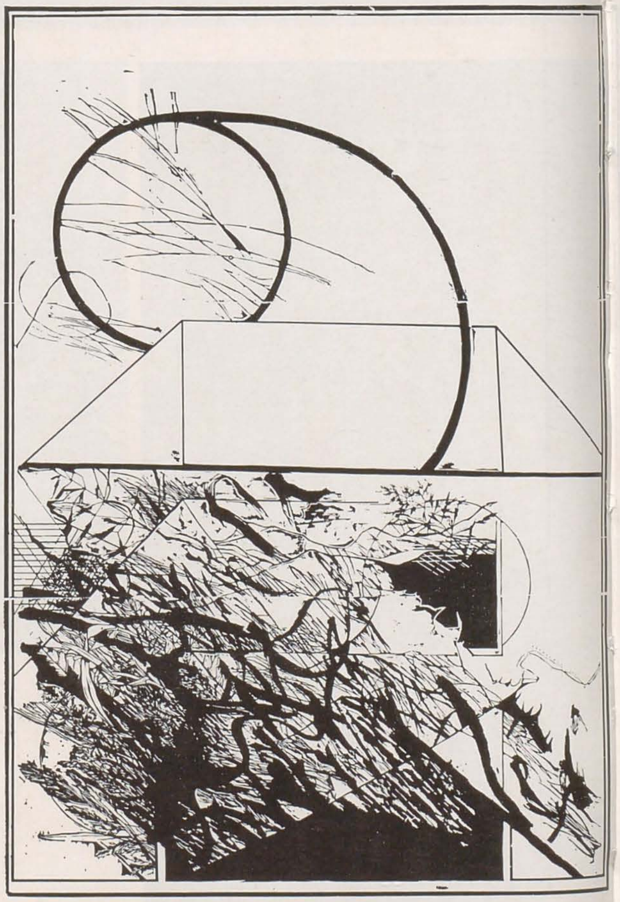
Expoziții de artă românească în străinătate: 1973 — Philadelphia; 1976— Offenbach am Main

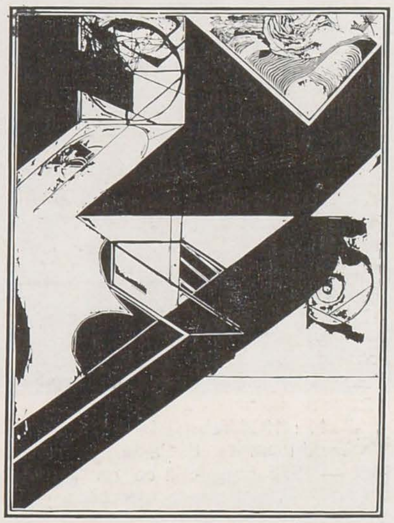
Adresa: Cluj-Napoca, str. Albac 25; telefon 48148

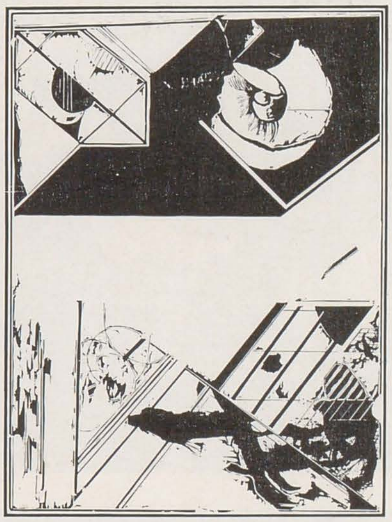








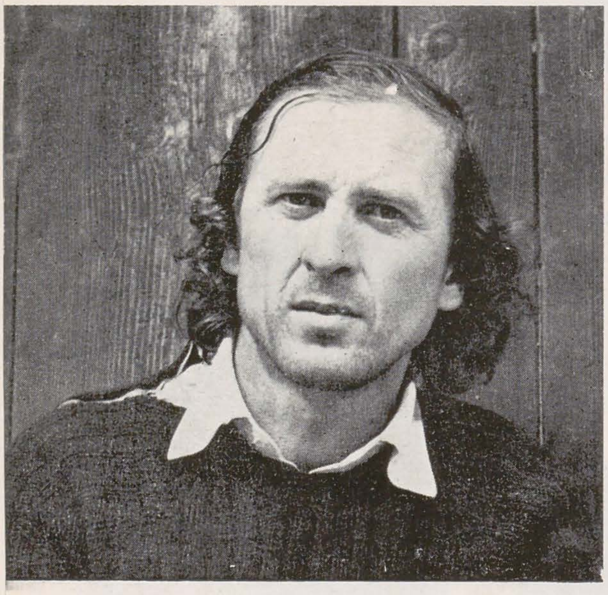




1,2. Documente cotidiene I, II; 3,4. Vacanțele copilăriei I, II
5. Nori intrînd dimineața pe fereastră; 6,7. Cadou pentru dimineața zilei de naștere I, II, xilogravură

atelier

Teodor Rusu



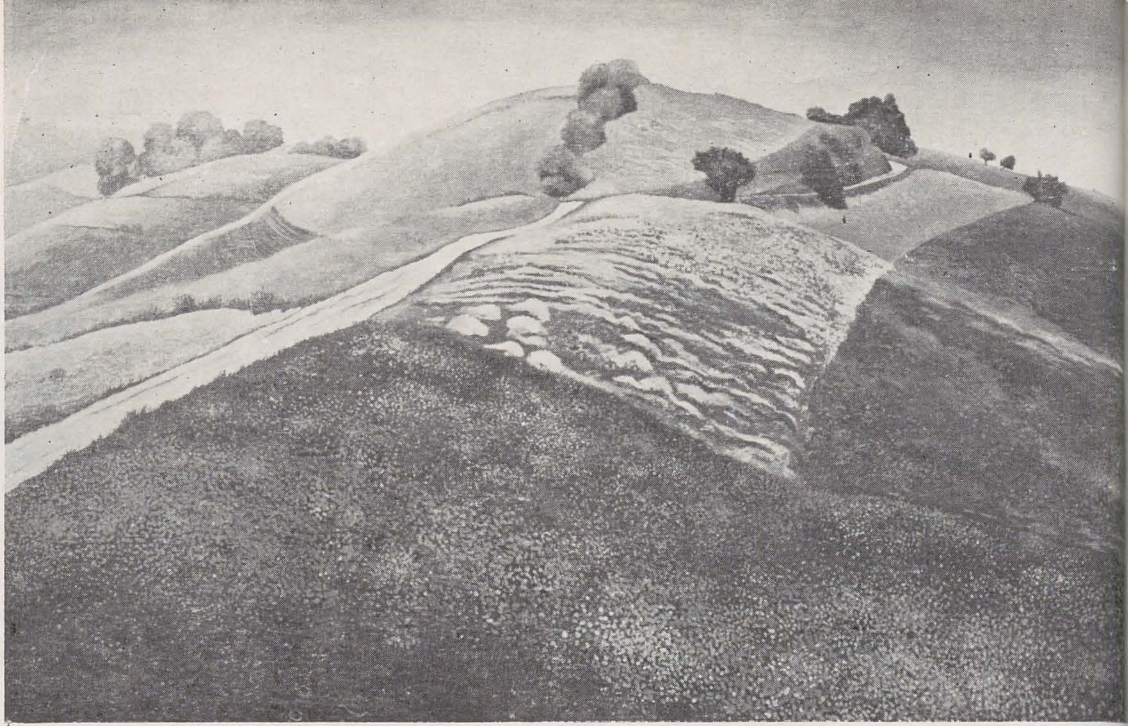
N.: 1935 februarie 18, Moreni — Dîmbovița
Studii libere de artă. Lucrează în perioada 1958 — 1972 împreună cu un grup de pictori, la Poiana Mărului

Din 1967 participă la saloane oficiale, expoziții de stat și alte manifestări colective

Expoziții personale: 1970, 1974, 1977 — Brașov

Expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1974 — Berlin

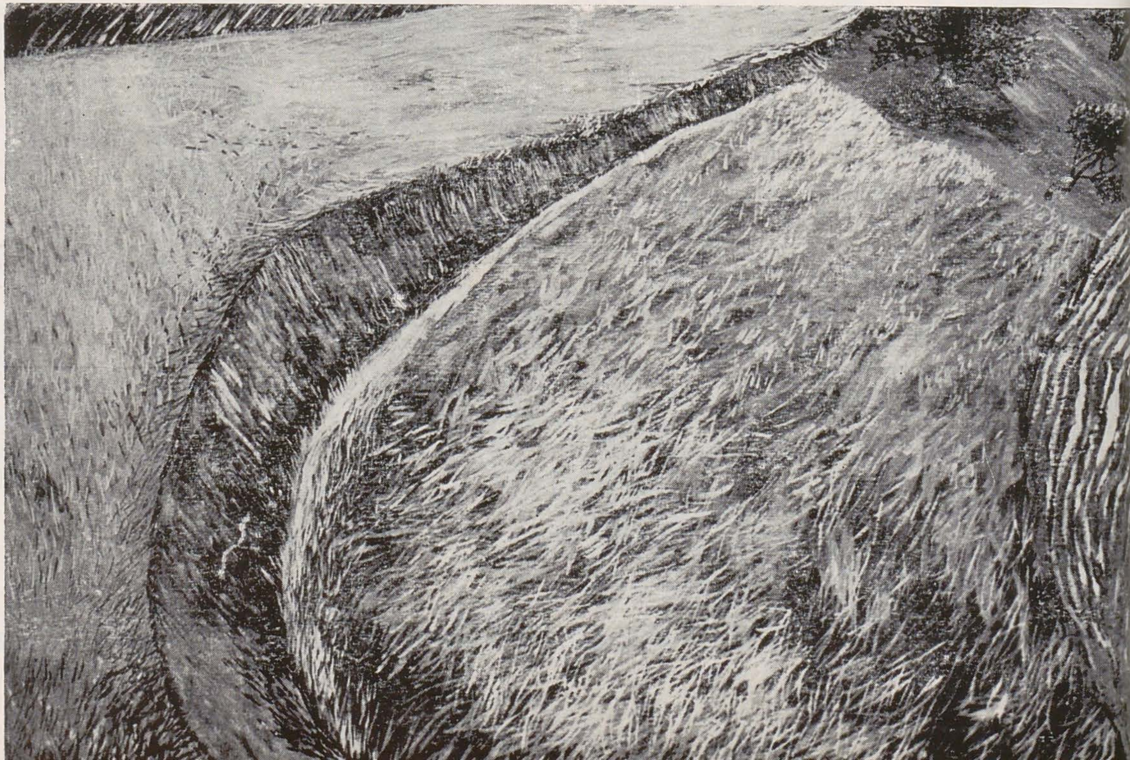
Adresa: Tohanul vechi, str. Brazilor 20, jud. Brașov; telefon 54375



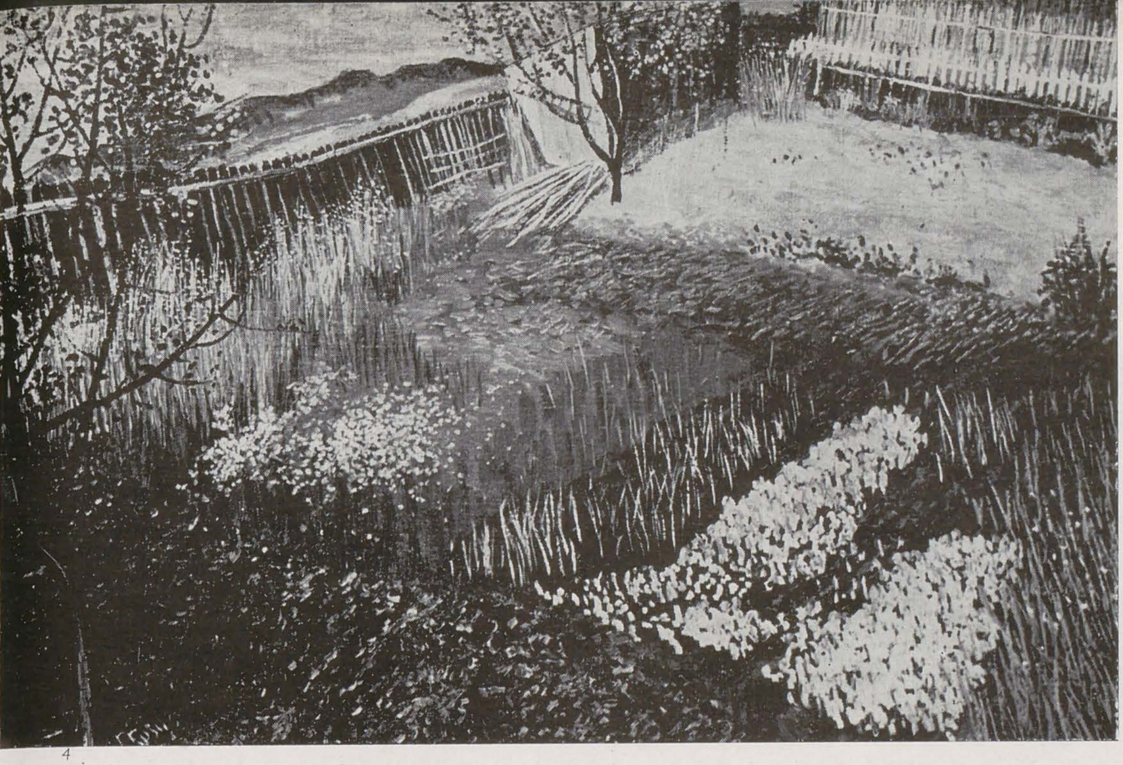
1

2

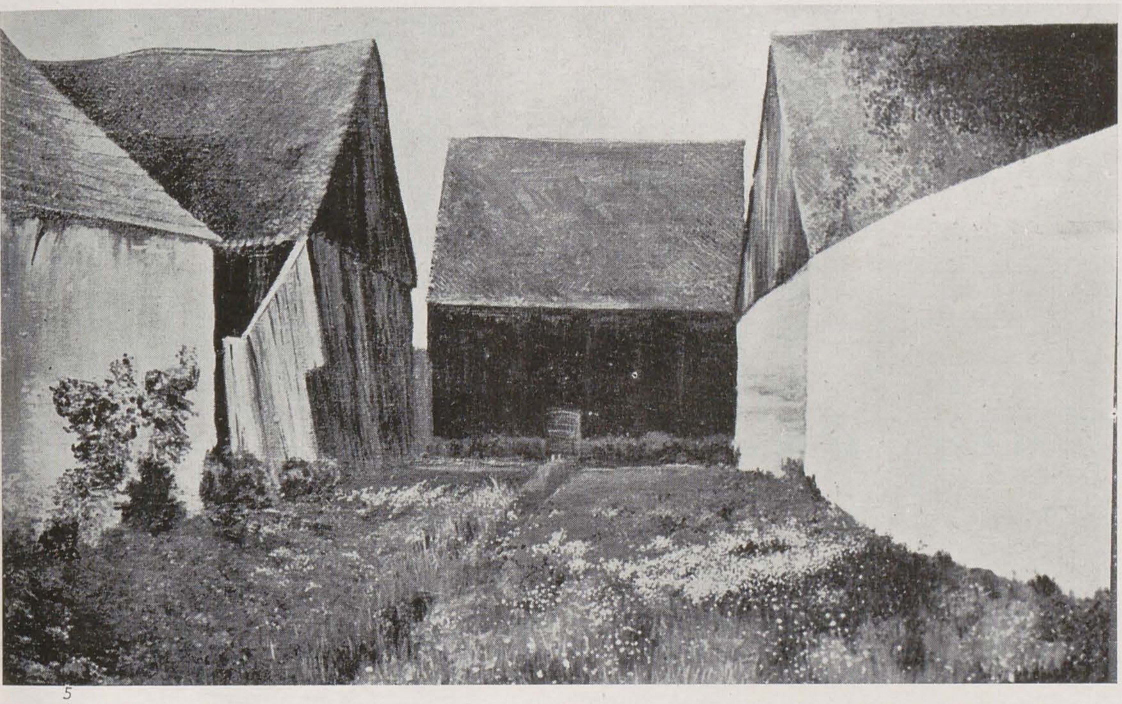
3



1. Dealul Titila; 2. Dealul Bârdaşului; 3. Lanuri; 4. Grădină; 5. Şuri; 6. Butoiul pentru apă; 7. Şură; 8. Casa lui Iancu din Padină; 9. Şuri, ulei

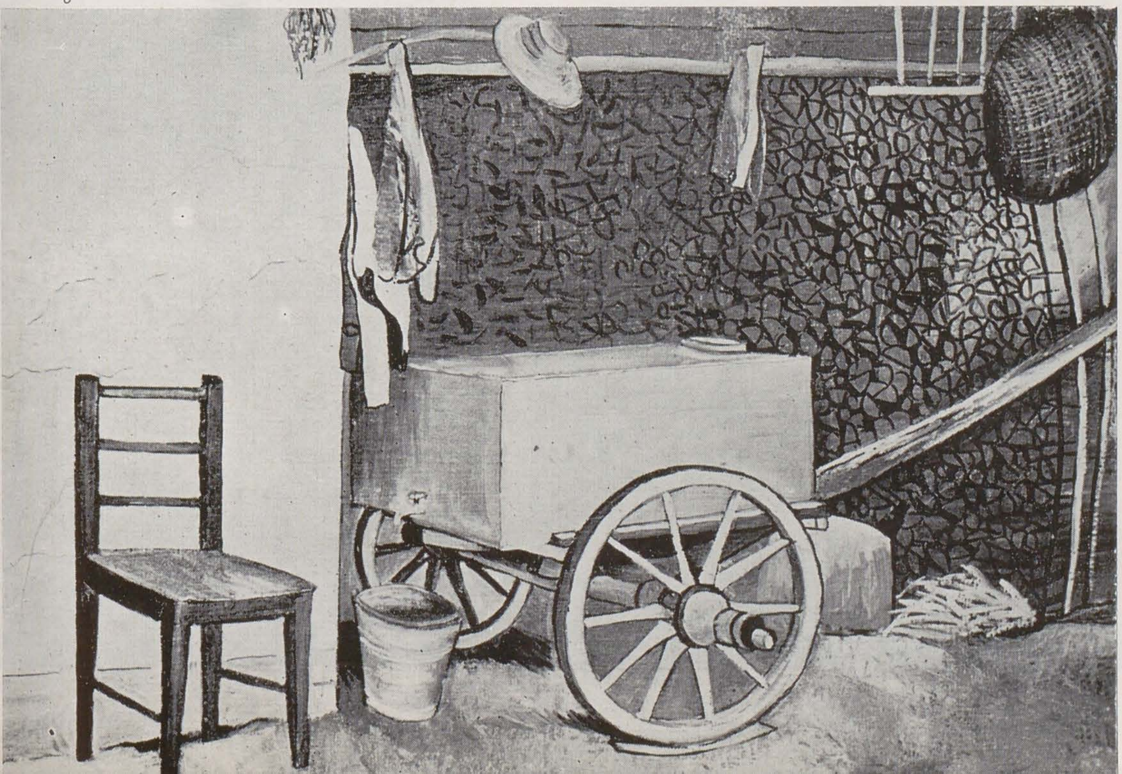


4

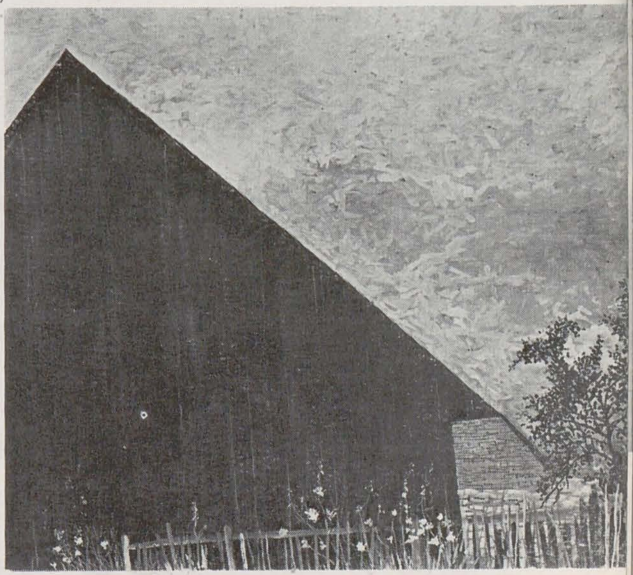


5

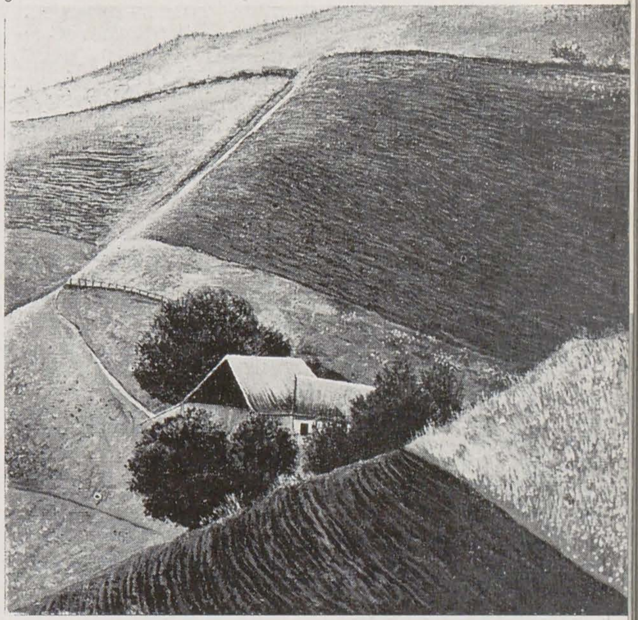
6



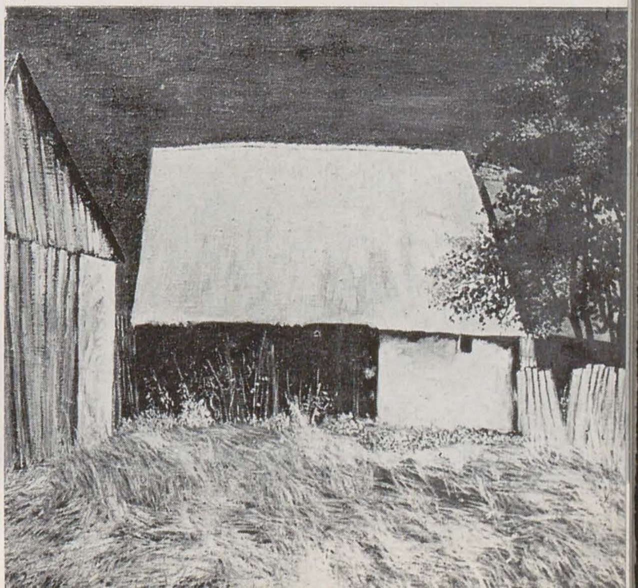
7



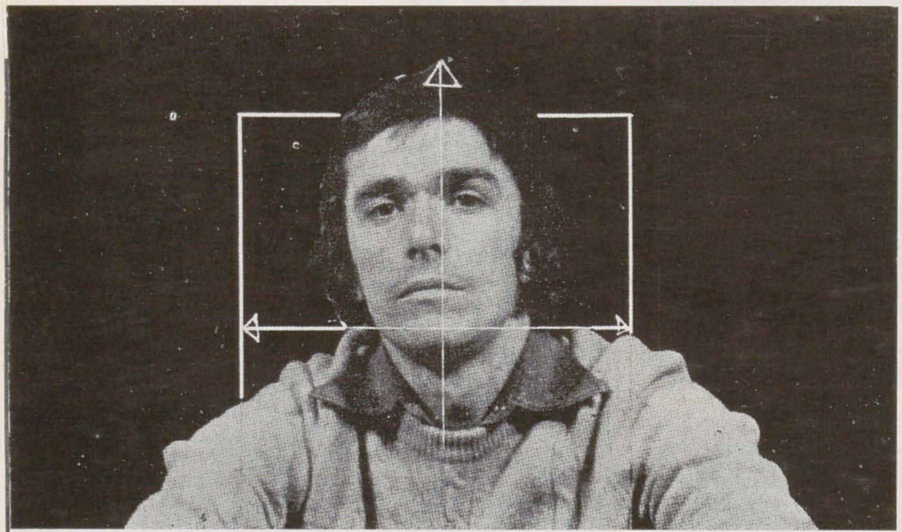
8



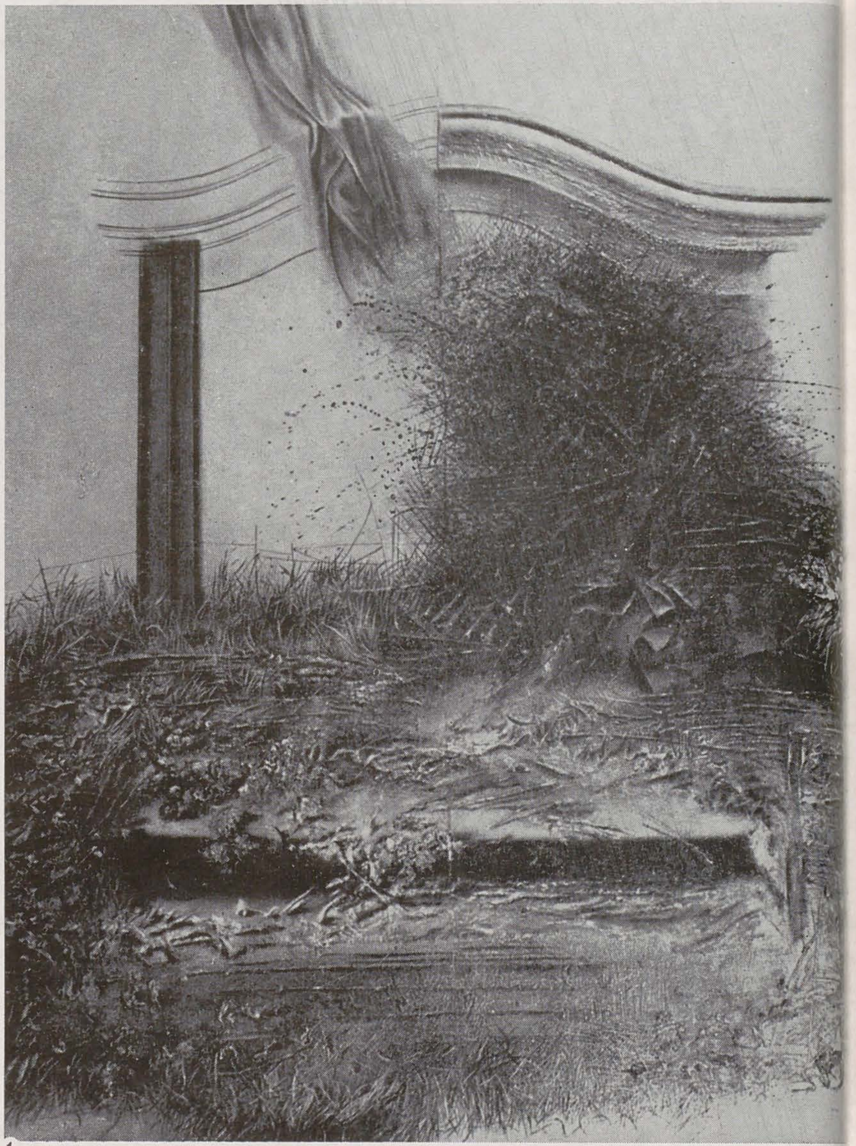
9



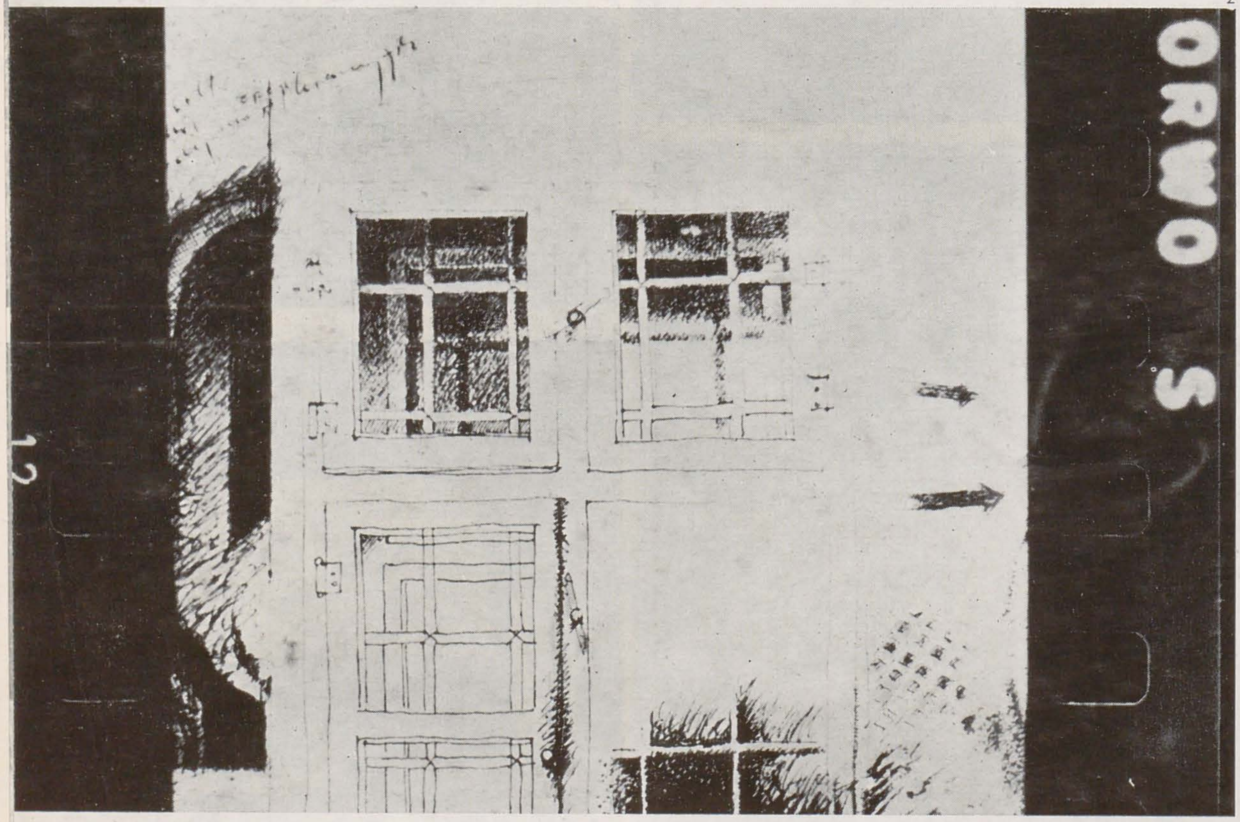
Iovian Gheorghe



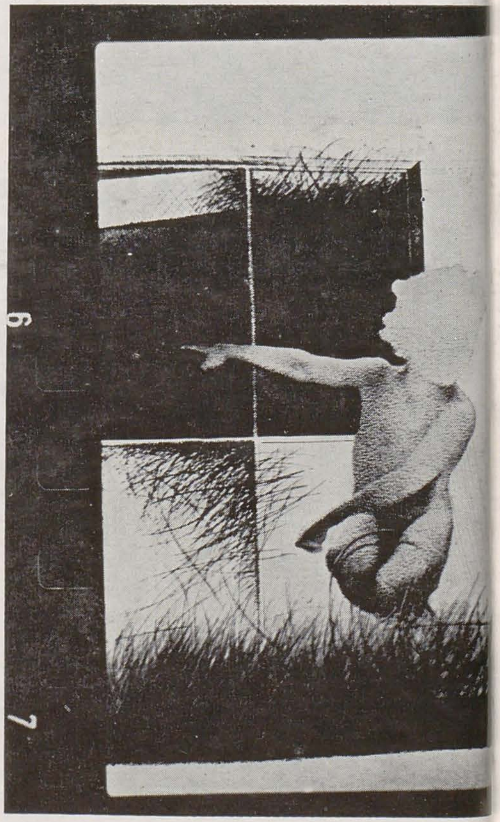
N.: 1951 decembrie 27, Şimleul Silvaniei (judeţul Sălaj)
Studii: Institutul de arte plastice «Nicolae Grigorescu», Bucureşti
Din 1972 participă la expoziţii de stat, saloane oficiale şi alte manifestări colective
Expoziţii personale: 1973— Bucureşti (Casa de cultură «Petőfi»); 1978 — Cluj-Napoca (Galeria «Korunk»), Oradea (Galeriile de artă)
Expoziţii de grup: 1973— Bucureşti (Sala Kalinderu), Braşov, Oradea; 1975 — Bucureşti (Atelier 35), Bucureşti (Sala Teatrului Naţional), Oradea; 1976 — Oradea (Muzeul Ţării Crişurilor); Bucureşti (Ateneul Tineretului); 1977— Cluj-Napoca (Expoziţia omagială Ady Endre, Galeria «Korunk»)
Expoziţii internaţionale: 1973— Paris (Expoziţia «Fédération Mondiale de la Jeunesse Démocratique»)
Expoziţii de artă românească organizate în străinătate: 1976— Debreţin (Expoziţia U.A.P. Filiala Oradea)
Premii: 1978— Premiul special al C.C. al U.T.C. (Expoziţia Tineretului)



1



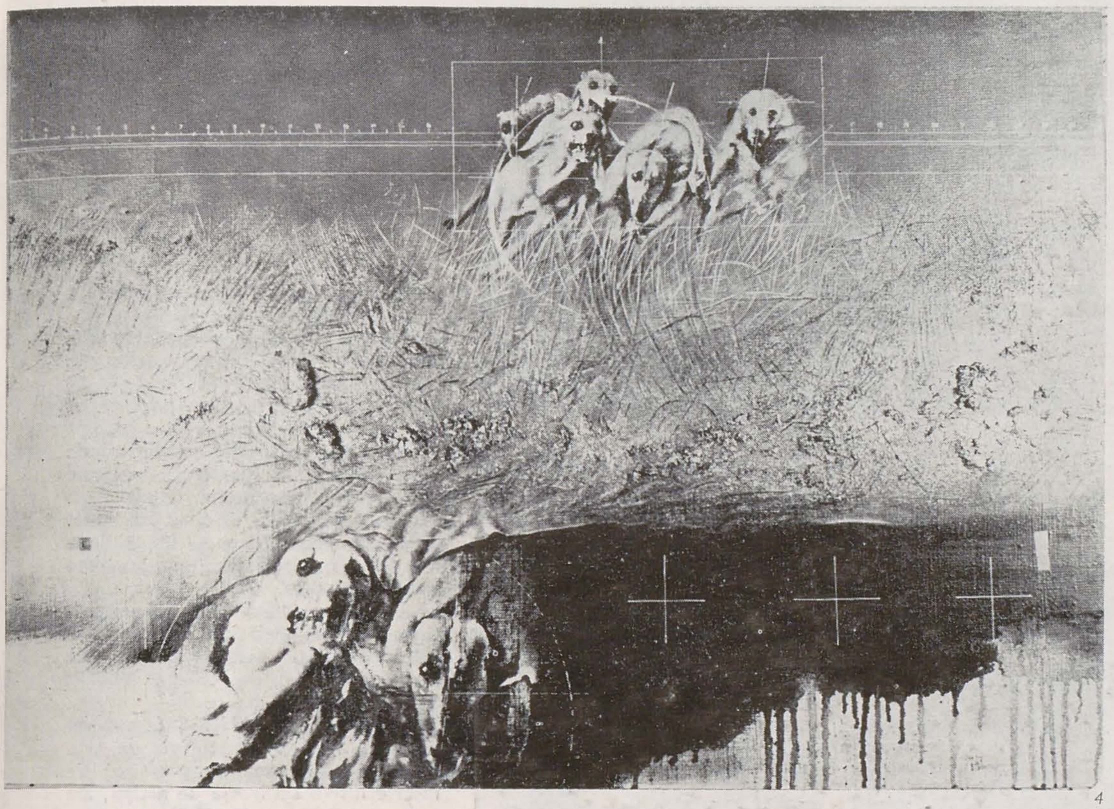
2



3

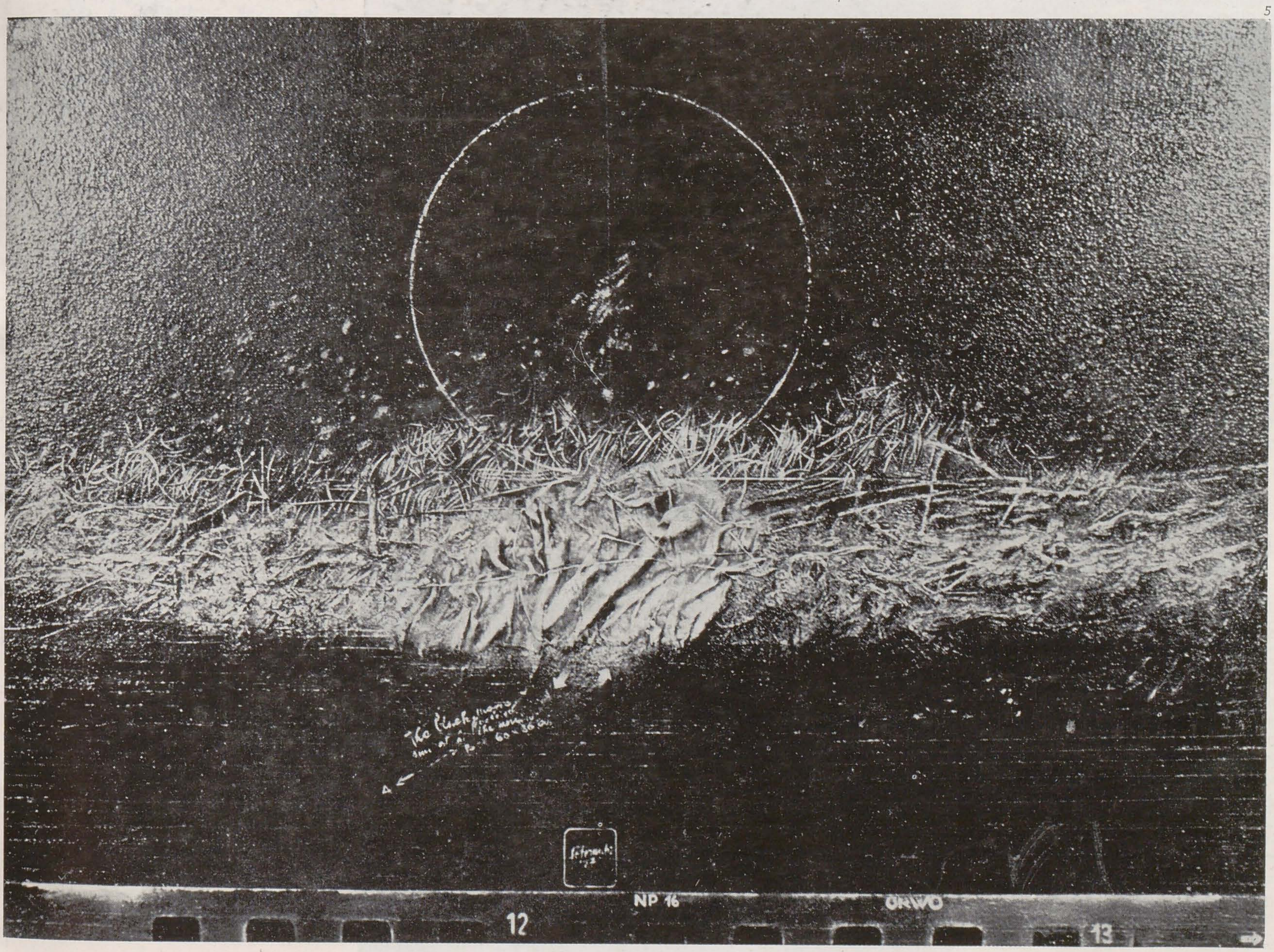
1. *Elegiacă*, ulei; 2,3. *Ilustrații pentru poezii de Ady Endre*, desen; 4. *Stop cadru, cursa !*, ulei; 5. *Ora cinci, eclipsă magică*, ulei

Adresa: Oradea, str. 6 Martie nr. 24 A; telefon 12441



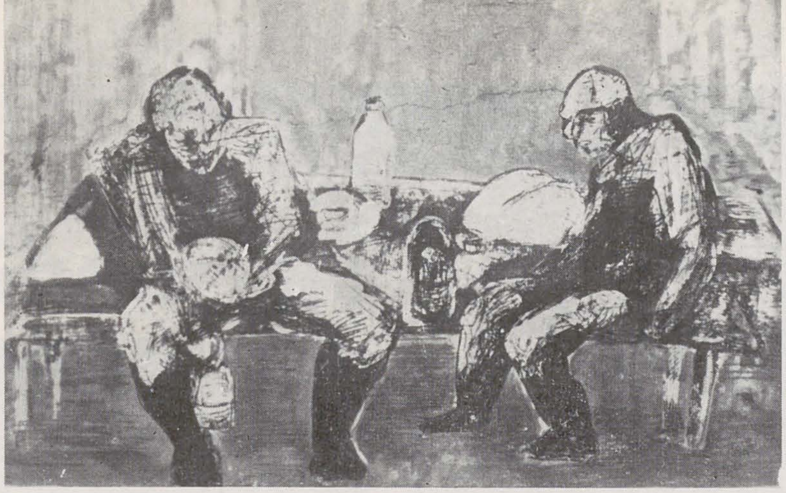
4

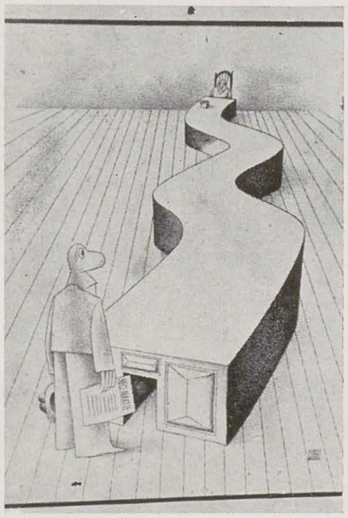
5

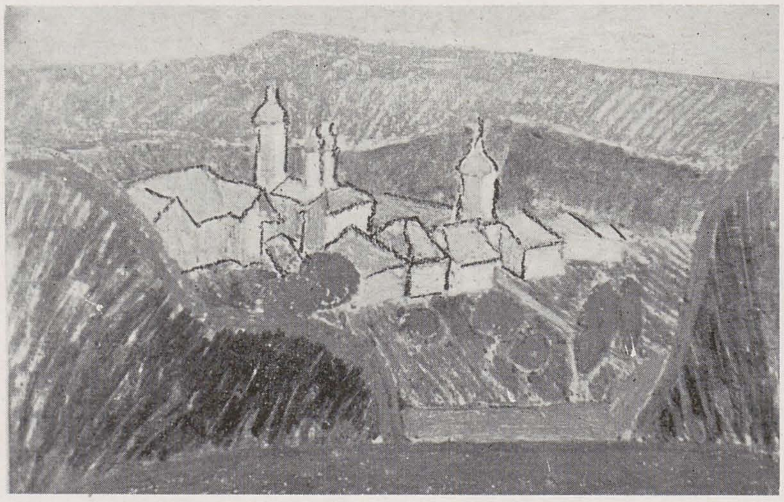


filiale

Bacău







1. IRINA DASCĂLU: *Mineri*; 2. MIHAI BĂJENARIU: *Portret de fată*; 3. CONSTANTIN CIOSU: *Fără cuvinte*; 4. DIDINA SOLOMON: *Măgura*; 5. VIRGIL MANCAŞ: *Peisaj*

SALONUL ANUAL al Filialei U.A.P. Bacău, organizat în octombrie—noiembrie 1978 la Galeriile de artă, reuneşte pe simeze peste 80 de lucrări de pictură, grafică, sculptură, design, proiect de artă monumentală, semnate de 23 de autori. Înscris în etapa a 2-a a Festivalului naţional « Cîntarea României », Salonul constituie expresia concentrată a unui moment de intensă colaborare, de pozitiv efort al unui colectiv de artişti antrenaţi în atmosfera de creaţie a întregii ţări.

Cea mai largă participare au realizat-o pictorii. Preocupat de materializarea imagistică a unor trăiri profunde legate de istorie şi universul rural, Ilie Boca realizează în *Eroi* sau *Poarta* un acord subtil, de mare expresivitate, între culoare şi conţinutul figural al compoziţiei, concentrat la elemente purtătoare de simbol. Dintr-o etapă mai nouă de lucru, peisajele Letiţiei Oprişan exprimă un tulburător sentiment al naturii, al spaţiului de reverie cromatică şi poetică. Cu puţine excepţii, opţiunea pentru posibilităţile expresive ale culorii pare a fi o dominantă în lucrările prezentate de tinerii pictori: A.M. Agripa, Vasile Jurje, Ştefan Pristavu, Virgil Mancaş, Maria Mancaş, Lucica Filimon, Virgil Maftei, Nicolae Rădvan. Preocupările lor îmbracă forma unor atitudini dintre cele mai diferite faţă de figurativ. Apreciabilă desenatoare, Didina Solomon se află într-o fază de definire a unei expresii personale în peisaj *(Peisaj moldav, Măgura Buzăului)*. În zona postimpresionismului se înscriu lucrările Ecaterinei Ardeleanu şi Aurel Bucătaru, iar compoziţia *Tractorista* de Radu Lascăr are o notă suprarealistă.

Monumentalist ca formaţie (o idee foarte bună s-a dovedit aceea de a prezenta în expoziţie, pentru prima dată, proiecte de lucrări monumentale), Vasile Crăiţă Mândră are o participare de înaltă ţinută ca grafician. O anumită experienţă din pictură, privind forma de nuanţă expresionistă (nu lipsită de interes în lucrări ca *Pescari*), şi-a găsit deocamdată o concretizare mai expresivă în gravură *(Reduta, Inventatorul)*. În *Ctitori*, *Sărbătoare* este observabilă o adaptare a formei şi ritmurilor de tip monumental la rigorile suprafeţei mici. O altă graficiană cu prezenţă notabilă în expoziţie este tînăra Irina Dascălu. În lucrările sale sînt simţite preocupările atît pentru sensibila consemnare a elementului figural cu încărcătură anecdotică (*Compoziţie*, de tentaţie ilustrativă), cît şi pentru organizarea imaginii spre sensuri metaforice *(Cîntare Patriei)*. Mai puţin realizate sînt lucrările de grafică ale Ericăi Cernev şi Mihai Butnaru.

Sub semnul fineţii şi acuităţii observaţiei se înscriu caricaturile semnate de Constantin Ciosu şi Constantin Cucoş, care au totodată şi o îngrijită ţinută grafică.

Debutul a doi tineri designeri, Iulia Doarbeş şi Eugen Ionescu este în egală măsură ambiţios. Alături de frumoasele obiecte de ceramică şi sticlă şi jucăriile propuse, ei participă cu pictură şi, respectiv, sculptură de bună calitate. Li se alătură cu piese din textile imprimate, piele etc. Letiţia Oprişan şi Didina Solomon. Sculptorii Petre Pinca şi Mihai Băjenariu sînt prezenţi cu cîteva portrete şi o compoziţie.

În ansamblul manifestărilor expoziţionale ale Filialei din ultimii ani, Salonul 1978 se înscrie printre cele mai realizate. DOINA BUJOR

Tînărul VIRGIL MANCAŞ (absolvent din anul 1975 al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu ») se înscrie într-o categorie de artişti, am putea spune privilegiată, a căror operă cucereşte cu uşurinţă adeziunea unor categorii foarte diferite de public, fără să dezamăgească, ci, dimpotrivă, dînd satisfacţii celor dispuşi la o « lectură » mai nuanţată, ce depăşeşte pitorescul literar al tablourilor sale.

Prima sa personală deschisă la Galeriile de artă din Bacău confirmă un pictor stăpîn pe mijloacele sale, suficient de detaşat faţă de tipare imagistice care şi-au exercitat o oarecare autoritate asupra sa (încît le şi enunţă), a cărui proprie viziune imagistică se dovedeşte a fi destul de complexă pentru a nu putea fi supusă cu uşurinţă unei etichetări.

Atitudinea artistului faţă de natură pare a fi una de factură tradiţională, aceasta exercitînd asupra pasionatului său admirator şi cercetător o părelnică tutelare. Formele sînt atît de scrupulos observate şi redate cu tot farmecul detaliilor, încît ansamblul, deşi reproduce şi ordinea firească a elementelor, are o tentă de suprareal, la care cooperează şi o anumită statică a formelor cu conturul ferm definit prin pată manevrată cu o deosebită precizie.

Ansamblurile cromatice, care ating adeseori o rară muzicalitate şi certifică resurse remarcabile de colorist, fără a fi mimetice sînt perfect evocatoare ale exteriorităţii motivului (peisaj, de exemplu). Culoarea determină forma exprimîndu-i mai ales sensurile spirituale, lipsind-o aproape complet de tactilitate. Aici, începînd cu problemele de culoare, imaginea profesată de Mancaş se detaşează faţă de structuri imagistice cunoscute ale figurativului (printre altele faţă de hiperrealism).

Intenţiile sale nu sînt estetizante, ci traduc, prin intermediul unui limbaj plastic bine stăpînit, un elan liric plin de prospeţime, sinceritate şi bucuria, intensă pînă la patetic uneori, a descoperirii. D.B.

creatori populari de azi

În continua desfășurare a diferitelor acțiuni incluse în competiția festivalului «Cîntarea României», expoziția organizată de Muzeul Satului și de Artă Populară din București în luna decembrie 1978 și ianuarie 1979 a fost nu numai un omagiu adus «Creatorilor populari contemporani» (titlul expoziției), ci și o binevenită trecere în revistă a creației tradiționale populare românești din zilele noastre. Operînd, firește, o riguroasă selecție, organizatorii au marcat o etapă importantă în evoluția diferitelor genuri ale artei populare plastice, subliniind continuitatea unor străvechi meșteșuguri artistice și, în același timp, demonstrînd marile posibilități pe care le au aproape toate județele țării în împlinirea generoaselor obiective ale «Cîntării României». Expoziția de la Muzeul Satului și de Artă Populară s-a constituit într-o imagine sintetică a valorilor create de meșterii din atîtea centre specializate ale țării, oferind publicului un prilej de veritabilă încîntare artistică deseori colorată și de surpriza descoperirii unor opere de artă în domenii sau genuri și în zone cîteodată socotite nedăruite cu harul creației.

Momentul organizării expoziției a fost bine ales, el coincizînd cu decisiva etapă a acumulării și selecționării obiectelor de artă populară în vederea conturării fazei județene a festivalului «Cîntarea României», fază în care se hotărăște de fapt nu numai amploarea întregului domeniu al artei populare în fazele ulterioare, interjudețene, și în cea finală, republicană, ci și calitatea și semnificația prezenței creației plastice populare în lumea contemporană. Se știe că la expoziția republicană de artă populară a primei ediții a festivalului (1977) s-a remarcat, pe bună dreptate, predominanța caracterului «etnografic» în sensul prezenței în standurile acelei expoziții a unui număr apreciabil de obiecte de artă populară vechi, cîteodată provenind din colecții muzeale, unele județe încercînd să suplinească în acest mod eronat activitatea de îndrumare și orientare a creației populare noi, contemporane, așa cum de fapt recomanda foarte limpede regulamentul și instrucțiunile organizatorice ale «Cîntării României». Foarte adesea am auzit, în diferite regiuni ale țării, scuza stereotipă: «la noi nu se mai face (sau „nu mai există") artă populară», ascunzînd în fond lipsa de activitate necesară descoperirii noilor talente. Or, expoziția creatorilor populari contemporani de la Muzeul Satului și de Artă Populară era un stenic răspuns pseudo-scuzelor de felul celor de mai sus, mai mult, un îndemn către acțiune competentă întru valorificarea uriașelor resurse ale creativității individualităților artistice ce pot fi întîlnite azi pe tot întinsul țării. Într-o sumară statistică pot fi numărate circa 950 de centre producătoare de artă populară în toate genurile, răspîndite în diferite proporții în toate județele țării. Este o splendidă zestre artistică așteptînd doar asigurarea unui minim de condiții materiale (materii prime) pentru a înflori.

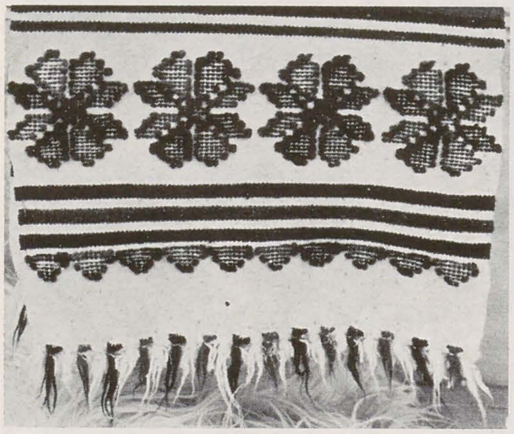
Cele cîteva sute de obiecte de artă populară din expoziția de la Muzeul Satului alcătuiau o grăitoare demonstrație a forței și vivacității creației tradiționale, meșterii reprezentați în expoziție ilustrînd legătura fertilă se se poate stabili între caracterele stilistice comune unui grup de opere venind dintr-o anume zonă etnografică și notele sau accentele individuale făcînd recognoscibilă creația personală a cutărui sau cutărui meșter-artist. Domeniile cele mai bine reprezentate erau cele ale ceramicii și țesăturilor, nelipsind însă nici crestăturile sau împletiturile în diverse fibre vegetale. Prezența olarilor a fost de-a dreptul impresionantă, vorbind vizitatorilor despre permanența unei arte cu tradiții într-adevăr milenare pe solul țării noastre. De la formele de tradiție dacică, lucrate în centrul de ceramică neagră de la Marginea (Suceava) de către Ilie Magopăț, și de la cele de aceeași tradiție, dar în varianta lor roșie, de la Săcel (Maramureș), ale meșterului Tănase Cocean, acoperind partea de nord a țării, adică al teritoriului cunoscut ca fiind al «dacilor liberi», la formele amforoidale de tradiție romană lucrate în centrele din Biniș (Banat) de Ionică Stepan, din Săliște de Vașcău (Bihor) de Ilie Bursoșiu, sau la cele din aceeași tradiție romană din Oboga și Românești (Oltenia), lucrate de Grigore Ciungulescu și Marin Trușcă, și de la Vlădești (Vîlcea) de Dumitru Șchiopu, vasele de pămînt ars, nesmălțuite sau smălțuite, erau ilustrarea convingătoare a existenței unui număr apreciabil de creatori populari ducînd mai departe firele unor străvechi deprinderi de modelare și ornamentare. Centrul de la Hurez era reprezentat de un mănunchi de meșteri: Stelian Ogrezeanu, Victor Vicșoreanu, Ionel Popa, Dumitru Mischiu, Gheorghe Iorga, fiecare cu personalitatea sa bine definită, evoluînd în cadrul statornicit al prea bine cunoscutei ceramici dezvoltate în apropierea așezămintelor brâncovenești din Vîlcea. Marele centru de olari de la Corund (Harghita) prezenta, prin produsele meșterilor Antal Pall și Ianos Iosza, frumusețea diversă a ceramicii secuiești, împodobită cu motive florale, uneori de o barocă încărcătură, tratate în cromatica albastru-verde transilvăneană. Formele amforoidale ale olarilor din Vadu Crișului (Bihor), acoperite cu angobă albă, lucrate de Imre Cosa, completau imaginea unei olării populare de o mare diversitate, producînd obiecte ce pot intra în componența decorativă a oricărui interior modern. La fel, de altfel, ca și numeroasele țesături — fețe de mese, căpătîie, ștergare, straie mițoase — provenind din județele Moldovei, ale Munteniei, Olteniei și Transilvaniei, lucrate de creatoare populare cunoscute, ca Maria Spiridon, Gheorghița Măleanu. Obiectele de lemn constituiau un capitol important al expoziției, organizatorii avînd buna idee de a aduce odată cu ele și pe un meșter, Caba I. Pavel din Nereju (Vrancea), lucrînd în fața vizitatorilor, stîrnind uimire și admirație pentru arta și meșteșugul său servite de cîteva unelte simple și de «scaunul» său de originală formă, strămoș în lemn al menghinei de fier din atelierele industriei.

Opere de artă, vasele de lut ars, țesăturile, împletiturile, măștile, erau datorate unor creatori «populari» recunoscuți ca atare și de obștea artiștilor profesioniști, un număr dintre ei fiind titulari ai premiilor oferite de-a lungul anilor de către Uniunea Artiștilor Plastici. Lucrările lor vor putea figura și în noile galerii gîndite a fi deschise la Hanul cu Tei, unde produsele de artă populară vor aduce nota lor de originalitate, de continuitate a unei tradiții diversificată în condițiile societății moderne.

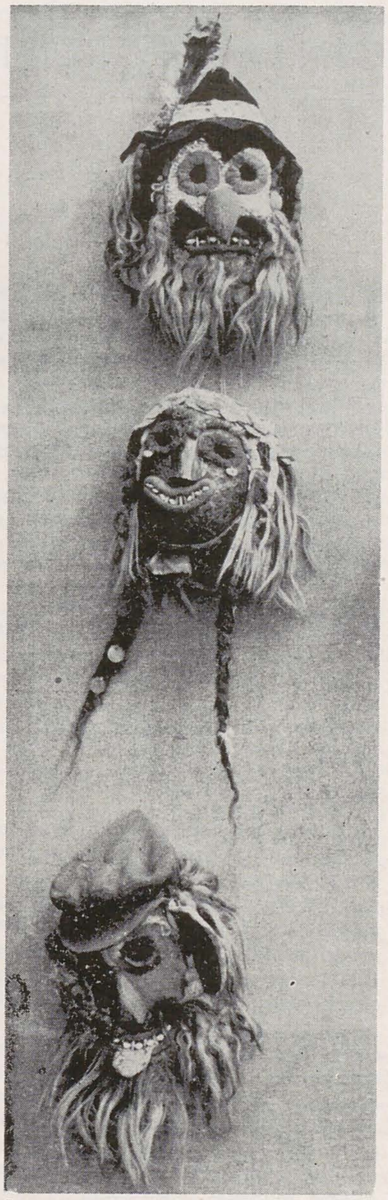
Existența unui filon atît de puternic al artei populare românești în zilele noastre constituie una din caracteristicile de preț ale culturii românești contemporane, rod al politicii culturale a statului nostru, încurajînd creația populară în cadrul festivalului «Cîntarea României». Multe din categoriile de obiecte prezente în expoziția de la Muzeul Satului și de Artă Populară, precum și multe altele nu vor lipsi nici din expoziția republicană a «Cîntării României» din vara anului 1979, dacă munca de orientare și de selectare la nivelul județelor se va desfășura în conformitate cu regulamentul marei competiții. După părerea noastră, cunoscînd diversitatea preocupărilor artiștilor amatori, de la sate și de la orașe, obiectele de artă decorativă, ce se vor produce și ele în număr deosebit de mare, vor trebui să fie prezentate alături de pictura și de sculptura artiștilor amatori, întregind imaginea artelor plastice practicate de artiștii amatori, spre a evita confuzia între cele două domenii ale creației artistice — artă populară și artă decorativă — constituite istoricește și avînd, fiecare, însușiri proprii neconfundabile.

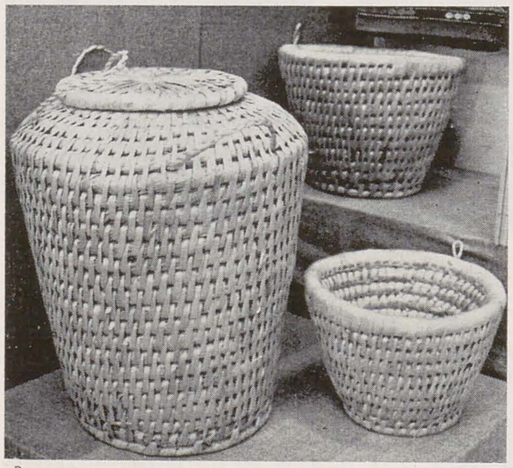
PAUL PETRESCU

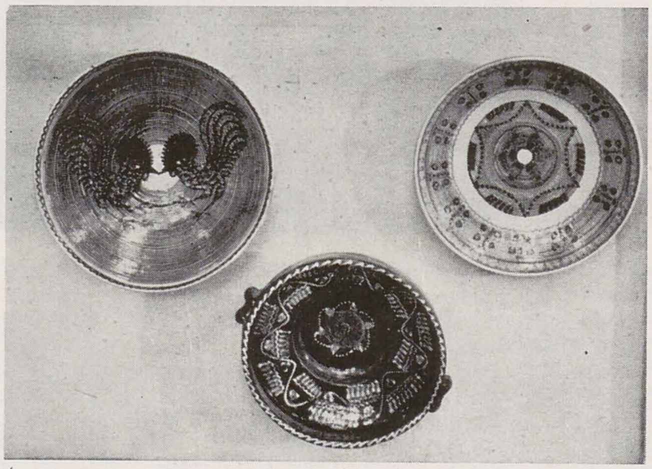
1. Țesătură din Maramureș; 2. Ceramică de Vlădești; 3. Împletituri din Transilvania; 4. Ceramică de Hurez; 5. Măști din Moldova; 6. Ceramică de Corund; 7. Ștergare din Moldova


1

2

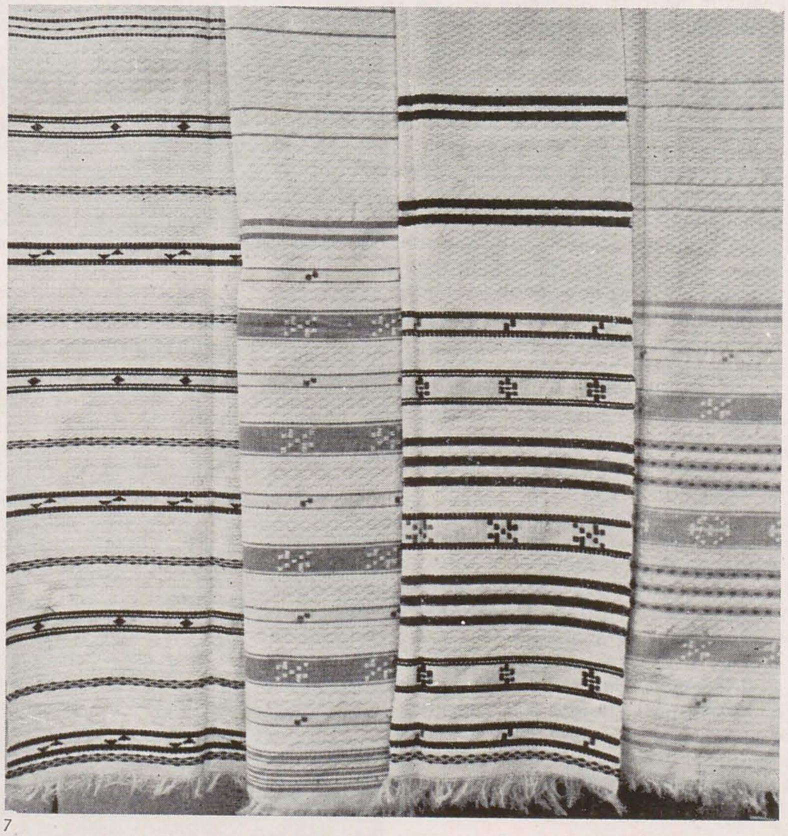



3


4

5

6


7

Arta și cultura tracă pe pămînturile bulgare

Cantaros de argint cu decor dionisiac gravat și aurit, Mormîntul din Goliamata Moghila, Duvanli

Expoziția deschisă (în ziua de 12 ianuarie a acestui an) în holul mare al *Muzeului de Istorie al Republicii Socialiste România* se înscrie în acea serie de manifestări de mare prestigiu, ca expoziția de tezaure preistorice și antice din România, prezentată sub diferite titluri la Paris, Stockholm, Göteborg și Londra, expoziția de descoperiri arheologice din Republica Populară Chineză, prezentată de asemenea sub diferite titluri la Paris, Londra, Viena, Tokio, Belgrad și București, expoziția Moraviei Mari, prezentată la Stockhom și aceea de artă scitică prezentată la New York, manifestări prin care cultura țărilor socialiste a cunoscut o afirmare strălucită de talie mondială.

Prezentată anterior, între altele, la Paris, Londra, Berlin, Viena, Washington, expoziția în discuție constituie de fapt ipostaza muzeală a unor vechi și rodnice preocupări de istoria artei și culturii trace, printre ale căror rezultate se pot număra și înființarea *Institutului de tracologie al R.P. Bulgaria* sau monumentala sinteză *Arta tracilor (Trakiĭskoto izkustvo*, în limba bulgară, Sofia, Bălgarski hudojnik, 1973), operă monumentală a cunoscuților învățați bulgari Ivan Venedikov și Todor Gherasimov.

Concepția expoziției este, așadar, rezultatul final al unei îndelungate cercetări, iar realizarea ei rodul cooperării unui număr însemnat de muzee, între care unele avînd o veche experiență în studiul și valorificarea culturii materiale a tracilor. Din acest punct de vedere trebuie remarcat că titlul expoziției de la Paris *Découverte de l'art Thrace. Trésors des Musées de Bulgarie (Descoperirea artei tracice. Tezaure din muzeele Bulgariei)* era mai adecvat. În adevăr, deși expoziția în varianta de la noi a fost completată cu o serie de monumente preistorice și îndeosebi cu un set mai bogat și mai reprezentativ de piese din tezaurul eneolitic de la Varna, nucleul cel mai important, atît ca număr de obiecte, cît și ca valoare și reprezentativitate, îl formează tezaurele de metal prețios, cele mai multe de proveniență funerară. Din acest punct de vedere este fără îndoială de regretat lipsa garniturilor de care tracice — precum și a unei reconstituiri de felul celei expuse în Muzeul din Stara Zagora, a unei reproduceri după picturile murale din mormîntul de la Kazanlăk, a unei ilustrări complete, prin relevee desenate și foto, a arhitecturii funerare bulgare — lipsește tocmai varianta nordbalcanică, a unei mai bogate reprezentări a sculpturii traco-romane — lipsesc d. ex. serii atît de importante ca reliefurile ajurate, curente în zona Augustei Traiana (Stara Zagora) sau stelele funerare de la Odessos (Varna).

Fără îndoială, o serie de conexiuni care ar fi putut fi stabilite cu alte provincii de artă antică cereau prea mult spațiu suplimentar și încărcau expunerea cu material auxiliar, dar ar fi fost interesant să fie semnalate în catalog, nu numai ca fapt dar și ca problematică: raporturile unor descoperiri de artă militară romană timpurie [coiful-mască de la Pulpudeva-Filippopolis (Plovdiv), sau aplicele cu motive animaliere de la Augusta Traiana (Stara Zagora)], cu piese prezentînd înrudiri apropiate de pe litoralul estic al Mediteranei [coiful-mască din mormîntul regal de la Emesa (Homs-Siria), aplicele cu motive animaliere consacrate de Mithridate VI Eupator în templul Artemidei din Comana Pontica (Turcia)], aparținînd artei romane timpurii din Orientul elenistic par a fi sugestive pentru evoluția artei sud-tracice în vremurile pătrunderii romane în Peninsula Balcanică.

Dar, lăsînd de o parte aceste regrete care țin mai de grabă de hipercriticism, trebuie să afirmăm nu numai că expoziția prezintă o strălucitoare selecție de valori artistice originale și reprezentative, prilejuind o adevărată descoperire a unei arte și, chiar mai mult, a unei lumi — aceea a tracilor, dar, mai ales, că nicăieri în lume, în nici una dintre marile metropole pe unde a mai călătorit, prezentarea ei nu a fost mai potrivită, mai adecvată decît aci, la București, în muzeul de istoria României.

Fără îndoială, dacă *Muzeul de istorie al R.S.R.* ar fi organizat o expoziție paralelă de tezaure traco-getice și dacice, acest lucru ar fi devenit cu prisosință evident. Dar chiar și numai comparațiile dintre piesele aduse de colegii bulgari

Aplică
de harnaşament
din argint
de la Lukovit

Phaleră cu cavaler
de la Galice
(sus)
Cnemida de argint
de la Vraţa
(jos)

în expoziţia *Arta şi cultura tracilor* şi cele asemănătoare şi strîns înrudite din Tezaurul istoric de la subsolul muzeului, conturează unele trăsături istorice şi stilistice deosebit de interesante. Şi, trebuie spus, numai la Bucureşti aceste comparaţii sînt posibile, pentru că doar aici tezaurele tracice de la sud de Dunăre se puteau întîlni cu cele de la Agighiol, Cucuteni-Băiceni, Găvani, Poiana Coţofăneşti, Peretu, Craiova, Porţile de Fier, Herăstrău, Coada Malului, Bălăneşti, Surcea, Poiana Gorj, Vedea, Sîncrăieni ş.a.

Un prim grup de trăsături caracteristice sînt acelea ale diversităţii în unitate a culturii şi artei tracice. În adevăr, dacă, în ansamblu, prin iconografie, stil, tehnici de prelucrare, tezaurele tracice — şi nu numai tezaurele, ci şi alte manifestări — au o anumită unitate, un număr de trăsături comune care le diferenţiază atît de tradiţia elenistică cît şi de artele specifice ale popoarelor învecinate — sciţi, iliri, celţi — analitic privind, în cadrul marii arii de cultură tracică putem distinge provincii artistice şi, în cadrul acestora, culturi (sau subculturi) caracterizate.

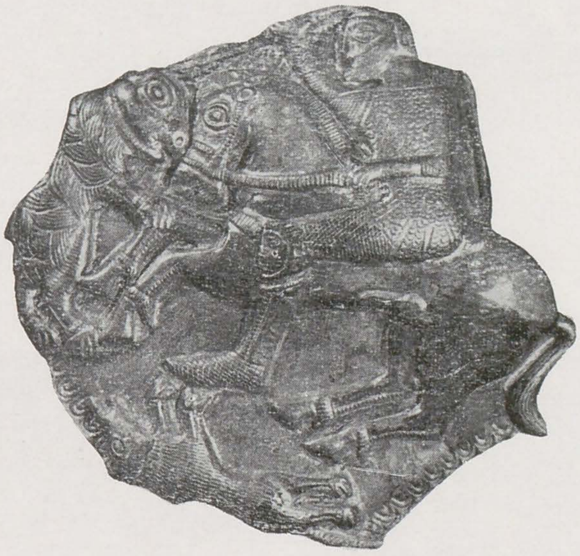
Altă trăsătură deosebit de interesantă este variabilitatea în spaţiu geografic a sincretismului specific. Astfel, arta tracică este caracterizată de un anumit sincretism, însoţit de întregul şir de transferuri de motive şi sensuri care-i este propriu, şi în care se întîlnesc elemente iraniene cu elemente de simbolistică solară şi cu « interpretări elenistice ». Dar în timp ce la nord de Balcani aceste trăsături îşi găsesc o expresie artistică relativ unitară din punct de vedere stilistic — s-ar putea spune chiar că este cu atît mai unitară cu cît urcăm mai spre nord — la sud de Balcani sincretismul este dublat de un eclectism stilistic destul de pronunţat.

Un aspect al acestui eclectism — varietatea de origine şi factură — care se reîntîlneşte în compoziţia tezaurelor, are şi el o deosebită semnificaţie, deşi strict arheologică-istorică. În adevăr, existenţa unor tezaure numai de aur, în paralel cu altele numai de argint, şi cu altele în care întîlnim deopotrivă obiecte de argint şi de bronz, constituie mărturia unei aristocraţii ierarhizate. Faptul că în unele tezaure apar mai multe şi diferite serii tipologice şi stilistice unitare este un indiciu de constituire treptată a tezaurelor, dar şi de creştere a forţei economice şi a puterii posesorului, tot treptată, cele două procese putînd fi considerate ca relativ paralele.

În sfîrşit nu este lipsită de interes nici evoluţia în timp a caracteristicilor generale ale tezaurelor tracice. În timp ce, în perioada tîrzie, coincizînd cu vremea pătrunderii romane în Balcani, în sud nu se mai întîlnesc mari tezaure de aur şi, cu excepţia descoperirilor de la Stara Zagora care, prin analogiile lor răsăritene, ridică probleme deosebite, aproape că nu se mai întîlnesc tezaure sudice, la nord de Haemus tezaurele de argint — şi exclusiv de argint ca şi în Dacia — prezintă analogii de formă, de iconografie şi de stil cu cele din Dacia lui Burebista, dar sînt marcate şi ele de o notă de eclectism, dată de apariţia unor elemente italice sau elenistico-romane.

O ultimă observaţie — dacă reliefurile şi statuetele de bronz, reprezentînd în general imagini de cult ale cavalerului trac mai ales, sînt caracteristice pentru

Phaleră cu bust feminin de la Galice (sus)
Aplică de argint aurit de la Letnița (jos)



Aplică de argint aurit de la Letnița

arta romană provincială în Tracia și Moesia, ele nu sînt specifice numai acestei provincii. De altfel, pe plan general istorico-cultural, pe acela al ideilor și credințelor și pe acela artistic, mult mai interesante decît imaginile cavalerului trac sînt sincretismele pe care credințele și iconografia acestui « zeu mare » le prezintă. Din acest punct de vedere este foarte mult de făcut, și s-ar putea ca dincolo de unele aspecte comune și generale să se poată distinge aspecte specifice, proprii anumitor zone, anumitor arii etno-culturale, constituind trăsături specifice ale procesului de romanizare. Pentru că dincolo de specificul lor local, toate aceste reliefuri și bronzuri mici, ca și tezaurele de epocă romană, sînt piese reprezentative pentru arta romană provincială, și anume în egală măsură pentru provincia traco- sau moeso-romană, ca și pentru arta imperială romană în ansamblul ei, înțeleasă ca un sistem unitar de forme artistice. Iar prin aceasta sînt adevărate argumente în imagini pentru ideea de romanitate orientală.

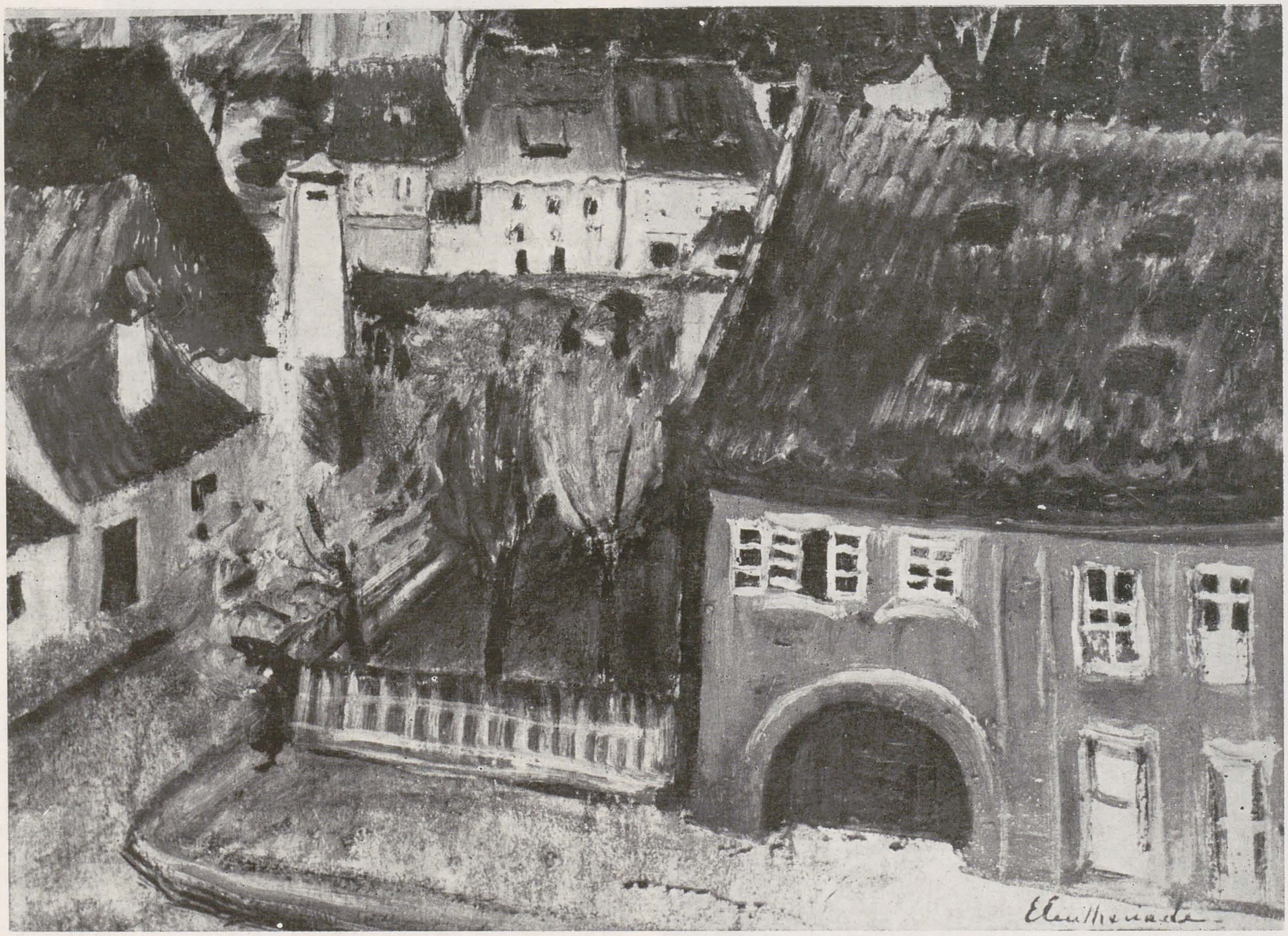
În ceea ce privește realizarea expoziției, trebuie spus că spațiul generos al holului *Muzeului de Istorie al R.S.R.* contribuie nu puțin la strălucirea prezentării. Vitrinele simple și sobre, fondurile de textile colorate viu, prețioase, contribuie la evidențierea odoarelor antice în toată frumusețea lor. Uneori însă așezarea unor piese mici — ca acelea de la Letnița — pe un fundal prea depărtat de privitor, constituie un handicap jenant. Și gruparea obiectelor în vitrine putea fi realizată mai adecvat. Faptul că unele tezaure sînt împărțite pe mai multe vitrine, fără să se sugereze, măcar prin etichetaj, unitatea de origine, sau cel că mai multe tezaure sînt etalate nediferențiat, în aceeași vitrină, privează pe vizitator nu numai de informații arheologice importante, dar uneori înlocuiește o ordonanță decorativă antică, avînd proprie valoare și semnificație, cu un succedaneu modern, evident inferior. În sfîrșit, catalogul, elaborat cu competență de Ivan Venedikov și colaboratorii săi și constituind un adevărat rezumat al istoriei politice, culturale și artistice a tracilor, putea fi redactat mai cu grijă. Lipsa diferențierii între titlurile de capitol și cele de ansamblu arheologic, lipsa distanței între seria de fișe ale unui ansamblu și fișele obiectelor izolate corelate sau sincrone și care îi succed ca ordine, în sfîrșit inserarea sub titlul *Tezaurele de la Varna* a unui text privind tezaurul de la Vălci Trăn, sînt greșeli care provoacă grave confuzii cititorului.

În ansamblu, așa cum se desprinde din discuția sumară de mai sus, și lăsînd la o parte obiecțiile, la urma urmei neesențiale, expoziția constituie nu numai o manifestare culturală de prestigiu, nu numai rezultatul strălucit al unui îndelungat și metodic efort de cercetare și studiu dar și o contribuție importantă la problematica comună atît a științei arheologice și istorice din R.P. Bulgaria cît și a cercetătorilor români — aceea a istoriei tracilor și a culturii lor, ca temei al romanității orientale în Balcani, și prin aceasta a popoarelor Europei de sud-est a zilelor noastre, născute din procesul de diferențiere a fondului comun traco-roman, ca urmare a acțiunii de destructurare a slavilor care, treptat, au și asimilat lingvistic o parte dintre autohtonii sud-dunăreni.

RADU FLORESCU

cronica

Micaela Eleutheriade



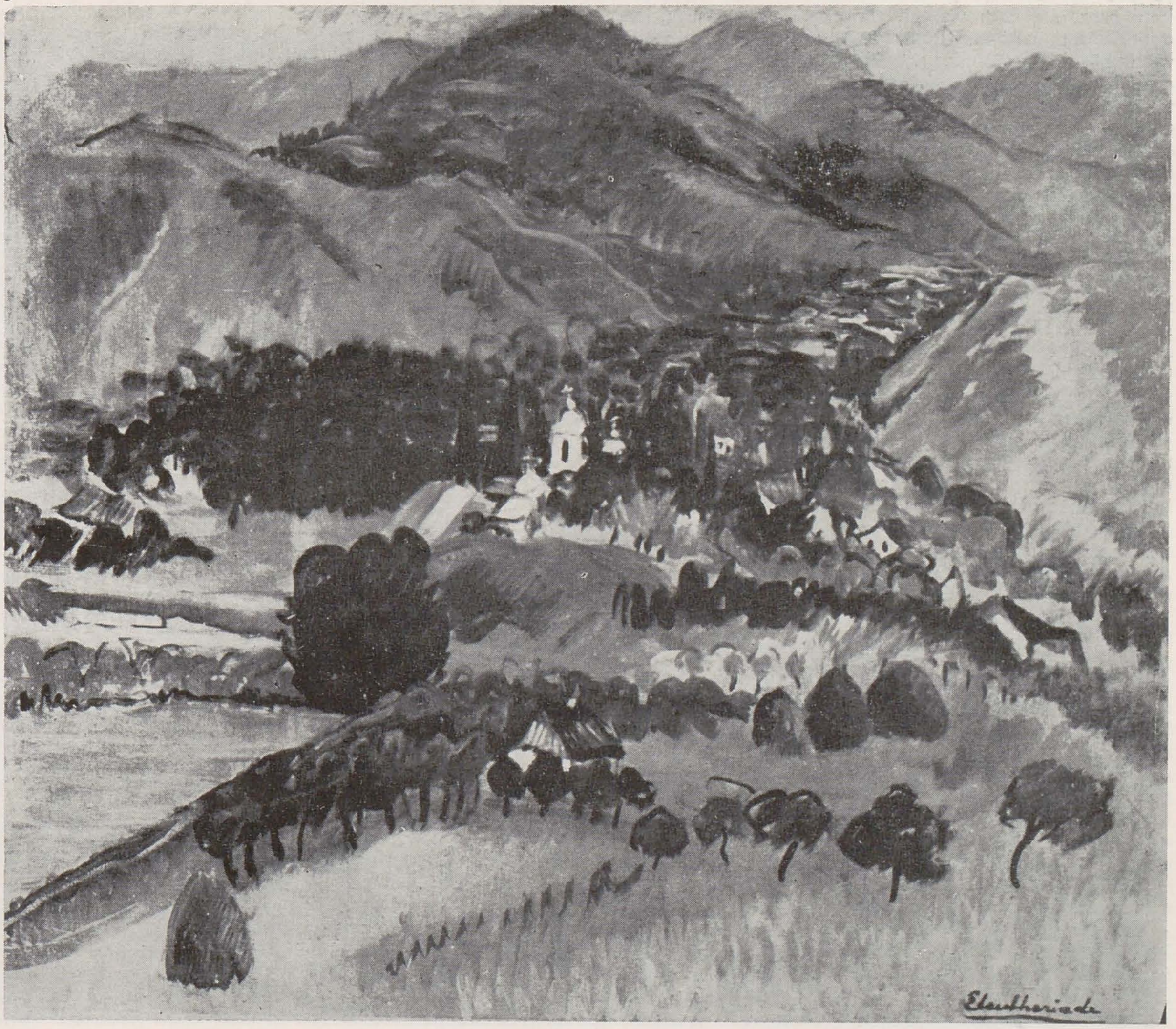
1

«Jurnalul de călătorie» al Micaelei Eleutheriade e o proiecție a reacțiilor sufletești ale artistei, provocate de întîlnirea cu priveliștile reale, mai curînd decît o consemnare impersonală a schimbărilor necontenite ale culorii și valorilor conturului sub înrîurirea luminii. Imaginea plastică se constituie ca rezultat al unei contemplări lucide a înfățișărilor naturii și se impune ca o tălmăcire, mereu nouă, a sentimentului încercat de artistă în fața unei lumi de întrupările concrete ale căreia ea se bucură.

Dar bucuria aceasta nu înseamnă o exaltare a culorii, o jubilantă modificare a formei: Micaela Eleutheriade știe să laude frumusețea naturii — cum spuneam cu un alt prilej — cu deplină sinceritate, cu o tinerească voie-bună nicicînd obosită, păstrînd o dreaptă cumpănire a formelor. Compoziția peisagistică e determinată de caracterul subiectului însuși, poezia imaginii picturale tălmăcind-o, într-un proces lipsit de emfază, pe aceea a lumii realului. Pămîntul Dobrogei, luminat de un soare calm, definește în linii prelungi, în umbre liniștite, o priveliște pe care artista o urmărește cum se schimbă odată cu ceasurile luminii. În fața apelor verzui ale fiordurilor scandinave, ea descoperă aceeași bucurie a culorii, surprinzător de cordială, de învăluitoare, în ținuturile Septentrionului. Pe țărmul Mediteranei, artista caută acele momente ale zilei în care soarele nu dizolvă contururile lucrurilor, ci le relevă mai clar înțelesurile, decupîndu-le pe fundalul cerului adînc și subliniindu-le ordinea lăuntrică, organizarea strictă a arhitecturilor. Niciodată însoțită de prejudecățile livrești ale unei scheme căreia ar trebui să-i supună caracterul mereu înnoit al priveliștii, Micaela Eleutheriade redefinește peisajul din perspectiva unui temperament liric de mare prospețime, receptiv cu ingenuitate la frumusețile universului real, la armoniile lui de culoare.

1. *Casa verde — Sighişoara*, ulei; 2. *Case la Tulcea*; 3. *Alunişul*

2
3



Principiul fundamental al acestei arte e *adevărul*. Un adevăr spus cu limpezime, fără grandilocvenţă şi fără echivoc. *Jurnalul de călătorie* pe care-l reprezintă expoziţia din sălile Muzeului de Artă al Republicii e jurnalul unei călătorii interioare de-a lungul căreia, descoperind peisajele lumii, artista se descoperă necontenit pe sine. Personalitatea ei nu e un factor egalizator, ci, înzestrată cu o mare acuitate a privirii, cu o adîncă sensibilitate a lucrurilor, are darul de a pune în valoare caracterul specific al fiecărei privelişti. Reacţiile ei sufleteşti sînt acelea ale unui artist care ştie să-şi păstreze nealterată tinereţea, capacitatea de a surprinde esenţialul, semnificativul în priveliştea naturii. O privelişte pe deplin coerentă, de o evidentă soliditate a structurilor, asupra căreia cernerea necontenită a luminii nu acţionează în sensul depersonalizării, a supunerii caracterului specific la legile exterioare ale unei construcţii plastice desprinse de realitatea privirii. Echilibrul deplin al picturii sale se exprimă deopotrivă în capacitatea de a clădi o imagine logică, a cărei construcţie se sprijină pe o geometrie lipsită de ostentaţie, topită firesc în trecerile liniştite ale culorilor. Să ştii — spuneam cîndva, referindu-mă la aceasta Micaelei Eleutheriade — să păstrezi caracterul puternic, impetuos al imaginii reale, s-o poţi face recognoscibilă de fiecare dată şi, în acelaşi timp, să-i dăruieşti amprenta propriei personalităţi, iată un semn al adevăratei arte.

Stăpînind linia cu precizie şi cu delicateţe, artista aduce în expoziţie mai multe desene ce dovedesc ştiinţa de a surprinde, lapidar, sensul unei imagini. Desenul nu e conceput ca o etapă preliminară picturii ; fineţea liniei, transparenţa culorii acuarelate, care dobîndeşte o tăcută şi poetică vibraţie, dau graficii Micaelei Eleutheriade o mare calitate plastică. Valoraţiile sînt înlocuite de incizia tranşantă care, la rîndu-i, e îndulcită de jocul subtil al curbelor prelungi. Micaela Eleutheriade e unul dintre acei artişti de seamă ai noştri care păstrează înaltul prestigiu al artei desenului.

Interpretate dintr-o perspectivă sufletească încărcată de poezie, în care se desluşesc limpede trăsăturile şcolii de pictură românească, peisajele din expoziţia deschisă la sfîrşitul toamnei la Muzeul de artă al Republicii conturează unul dintre cele mai frumoase portrete spirituale ale unui artist a cărui biografie consemnează o admirabilă consecvenţă cu propriile principii. DAN GRIGORESCU

Ion Sima

1

Sima este pictorul unei singure înfățișări, unei singure fețe a lucrurilor, aceea a frumuseții. La 80 de ani, a treia expoziție în capitală, în același timp a doua retrospectivă bucureșteană (Dalles, noiembrie-decembrie 1978), cea mai cuprinzătoare (160 de lucrări — ulei, acuarelă, desen), asigurînd o destul de documentată trecere în revistă a operei (cea mai veche lucrare datează din 1935, o bună parte din anii 1976—78, cele mai multe aparțin artistului, dar figurează și piese din colecții de stat — C.C.E.S., M.A.R.S.R., muzee din Cluj-Napoca, Oradea, Zalău, Deva — ca și din colecții particulare), nu are a modifica opiniile critice de autoritate despre locul pictorului în viața noastră artistică, dimpotrivă, validate și de lucrările recent executate, întărește aceste opinii. Faptul pune în valoare consecvența și continuitatea unui crez, ale unei viziuni, ale unei poetici, ale unei atitudini față de viață și de artă care-și păstrează neștirbită seninătatea la vîrsta senectuții.

Cu paisprezece ani în urmă, cînd creația pictorului « atingea zenitul », Daniel Popescu spunea: « Opera acestui artist de un profund lirism aduce o cromatică armonioasă și caldă din care orice urmă de stridență e alungată. Lirismul său este echilibrat de intervenția discretă dar eficientă a logicii artistului, a spiritului său de măsură ». « Pictura luminoasă, caldă, lirică a lui Ion Sima — spunea Petru Comarnescu (în 1964) — se situează pe cea mai bună tradiție a artei noastre tocmai prin predilecția pentru coloritul viu, poetic, armonios », criticul afirmînd astfel apartenența organică, firească a paletei transilvăneanului la ceea ce se consideră a fi, pentru o îndelungată perioadă din arta noastră modernă și contemporană, una dintre trăsăturile specifice ale cromatismului românesc. Cu privire la această tradiție, Daniel Popescu, subliniind « timbrul personal » al picturii lui Sima, îl integrează pe artist « familiei spirituale care în arta noastră începe cu Luchian ». Eugen Schileru (în 1968), urmînd firul aceleiași tradiții, afirmă că « Ion Sima aparține marii familii de coloriști ai picturii, liniei care de la Nicolae Grigorescu a devenit tradițională și definitorie pentru pictura românească ». Tradițională este de asemenea atitudinea față de genurile artistice constituite pe care pictorul le practică — *portretul* (în caracter, restituind în imagine sensibilă individualități sau tipuri), *peisajul* (după motiv, surprinzînd specificul locului, atmosfera, momentul, între motive sînt destul de frecvente cele oferite de subiecte « umile », un fragment oarecare de colț rural, urban, de luncă, de crîng, de parc, grădina, curtea interioară), *interioarele* (eventual de atelier, cu atmosfera lor intimă, cu tablouri, cu « compoziții » pentru *natură moartă*), în sfîrșit, și mai ales, *florile* (artistul însuși mărturisește atașamentul personal față de universul floral, element fundamental al propriului său univers artistic în componența căruia a pătruns încă din anii copilăriei, ai primelor emoții: « [. . .] grădina plină de flori — verbine, crizanteme, mușcate — au contribuit mult la formarea sensibilității și chiar la dezvoltarea personalității mele ca artist »). Critica a consacrat pertinente pagini de analiză florilor lui Sima. Apreciindu-le, Schileru le raportează, cu semnificația lor bogată, genului, constituit de-a lungul mileniilor în arta universală, și prezent deopotrivă, de la Luchian la Ciucurencu, în arta noastră, Sima aducînd, « în această direcție, o contribuție valoroasă », « închinînd — spune criticul — aproape fiecărei specii o odă separată și exprimînd o mulțime de nuanțe sufletești, toate aceste portretizări atestînd dorința de a sustrage neantului asemenea alcătuiri excepționale ale vieții ». Or, tocmai această dorință, credem noi, desemnează o atitudine, o opțiune specifice artistului și explică semnificația, sensurile profunde ale acelei unice înfățișări a lucrurilor, frumusețea, al cărei pictor este Ion Sima. Sima nu escamotează « cealaltă față a lucrurilor », cu atît mai mult cu cît, de aproape un secol, ea alimentează atitudinile expresioniste din arta modernă și contemporană.

Acestea constituie pentru artist un permanent « memento », căruia îi opune conștient, dar pe temeiul unei structuri sufletești proprii, propria sa viziune asupra lumii. Încrederea sa în frumusețea vieții implică o conștiință tragică a existenței. Această conștiință cîntărește faptele, procesele, ideile și determină deciziile. Artei, ca model artistic al modelului real impus de modelul social integral, ce implică participarea la transformările societății în mijlocul căreia artistul trăiește, Sima îi acceptă, slujindu-l, rostul, nu de a înfrumuseța — pictorul nu e un calofil — ci de a dezvălui forțele optimiste exprimate în transfigurarea picturii, care asigură viețuirii un sens, nu contemplativ, ci constructiv. Nu este aceasta singura cale posibilă, dar Sima demonstrează că este o cale fructuoasă, care, cum ar spune un filosof român, te poate duce pe culmile calme ale seninătății.

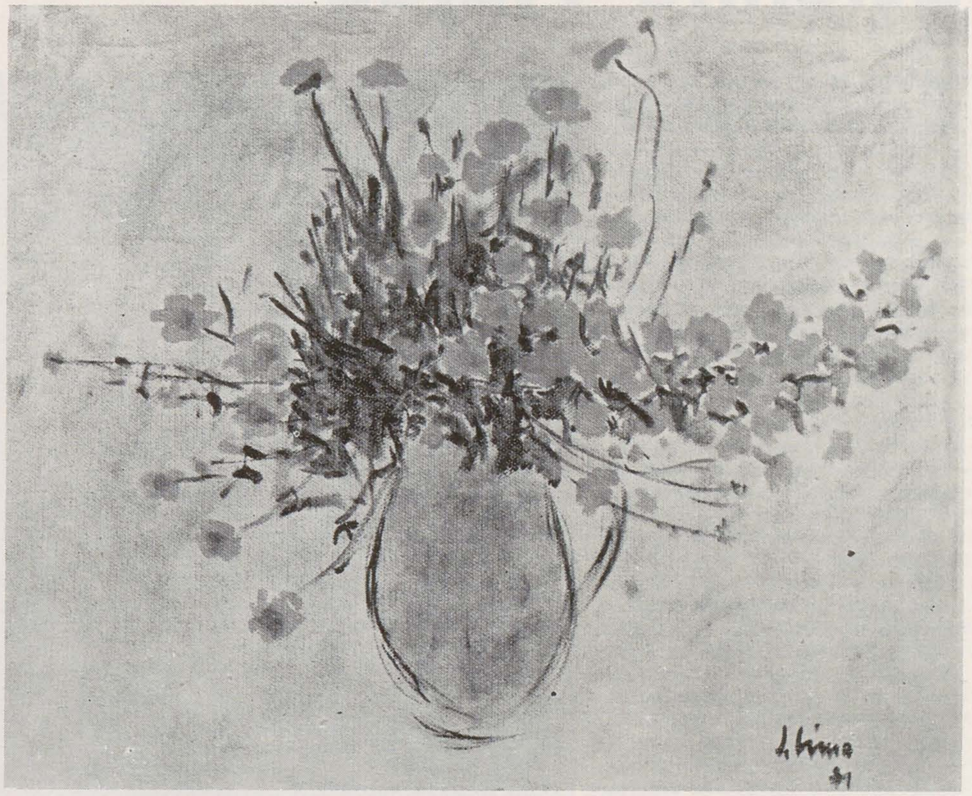
HORIA HORȘIA

2

5

1. *Fotografie în atelierul din Cluj-Napoca, în 1973*; 2. *Crizanteme ruginii*; 3. *Fîntîna de la Periceiu*; 4. *Flori de toamnă*; 5. *Țărăncuță*; 6. *Primăvară*

3

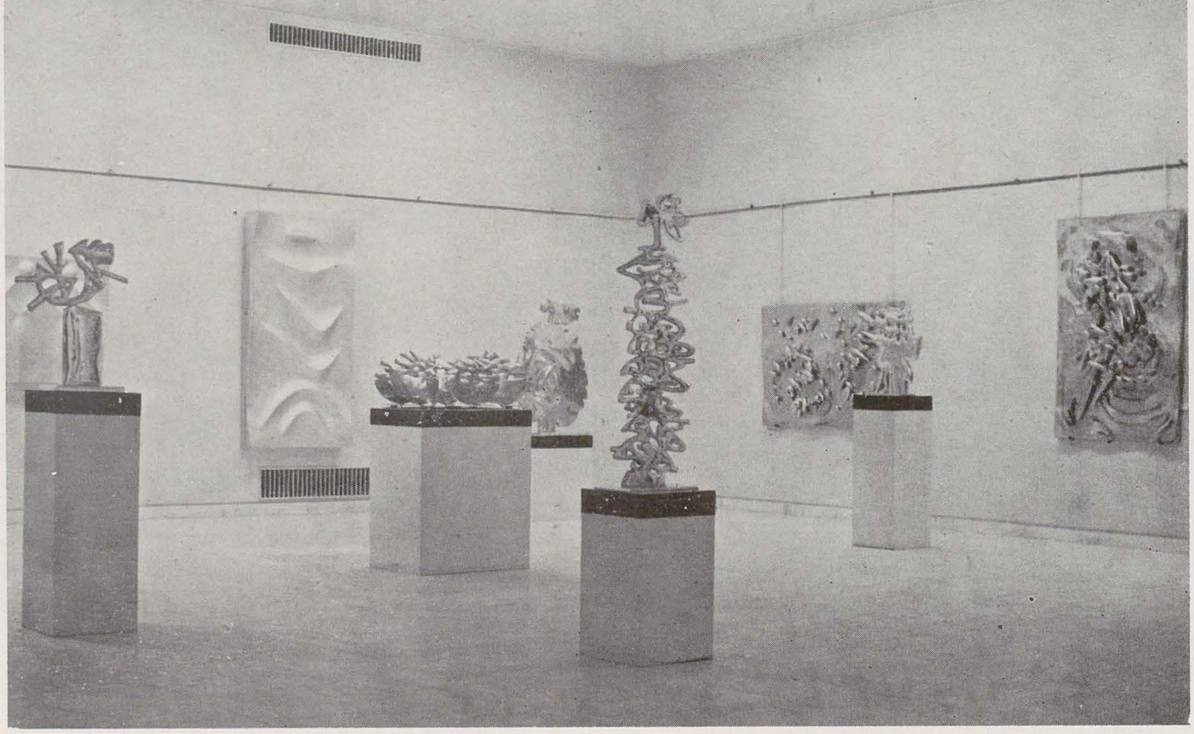


4

6

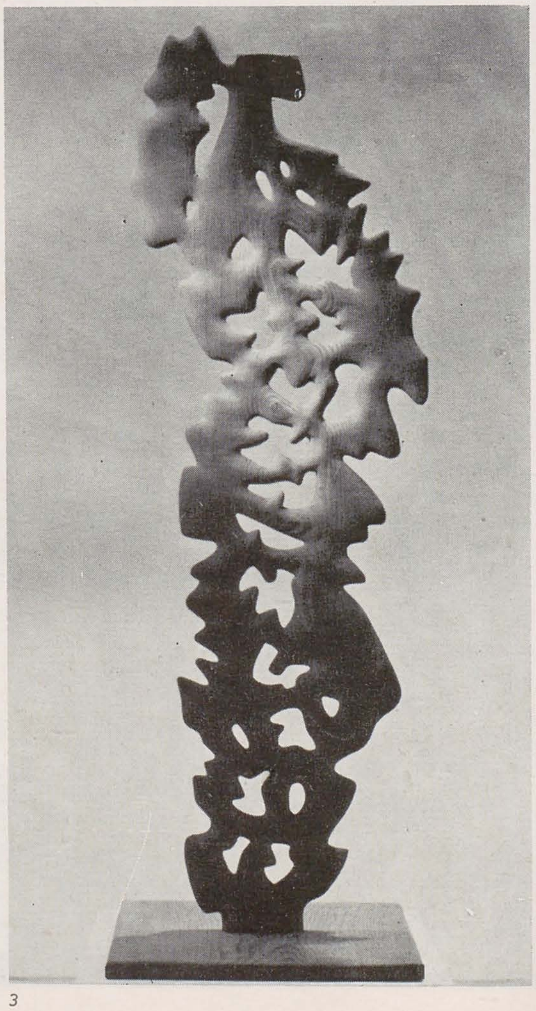
Étienne Hajdu

Legendele aduc aminte despre un antic rege al Lydiei, pe nume Midas, care avea darul de a preschimba orice atingea cu mîna în aur. Luați, acum, cuvintele în sensul lor alegoric, socotiți că prin aur trebuie să înțelegem artă, că acest « orice » înseamnă, cu precădere, metal, ardezie, stofă, marmură, hîrtie ori cerneală, iar că harul miraculos amintit este dăruirea talentului și puteți, atunci, fi convinși că Midas a poposit la noi, într-o sală de expoziție (Muzeul de artă).
El ne-a sosit, pe neașteptate, sub chipul unui bărbat în vîrstă, cu fruntea puțin pleșuvă, purtînd ochelari cam căzuți pe nas, adus de spate, cu mersul sprinten însă, verbul iute, replica tăioasă și imediată. Personajul se numește, de fapt, Étienne Hajdu, este de profesie sculptor și s-a născut în Transilvania, la Turda, în 1907. Avatarurile vieții artistului, din care aflăm cîteva detalii, par a fi fost numeroase și lipsite de monotonie: studiile la Budapesta și Viena și Paris, contactele cu avangarda artistică europeană: Leger, Zadkine, Brâncuși, Laurens, Archipenko, excursii de studii în Franța și Europa, participarea la război și la rezistență, numeroase expoziții, premii de sculptură. Desigur, toate acestea se pot dovedi indispensabile pentru o adevărată exegeză. Noi vom reține un singur amănunt biografic, ce credem că poate totuși deschide o cale de acces, abruptă poate, dar legitimă, către fortăreața unei viziuni artistice aparent ermetice: interesul arătat de Hajdu pentru biologie, concretizat în 1937 prin cursurile urmate la Universitatea muncitorească cu Marcel Prenant. Căci, într-adevăr, biologia este, pentru Hajdu, cu toate precauțiile luate, ceea ce a fost poezia homerică pentru Fidias, ori matematica pentru Mondrian: o disciplinare directoare a creației, ce-i oferă acesteia și un model, și o strategie. Simplificînd lucrurile la maximum, socotim posibile două atitudini în raport cu sculptura, în ceea ce privește reacția artistului față de materialul ce-i stă la dispoziție: el poate adopta o atitudine activă, lăsînd impresia că dorește să supună o materie socotită brută și amorfă proiectului său interior, acelui « disegno » despre care vorbea Alberti; sau, dimpotrivă, el poate părea că privește materia ca pe o entitate însuflețită, pe care artistul doar o poate călăuzi într-o dezvoltare independentă. Această a doua atitudine îi este particulară lui Hajdu, iar rolul unui « Weltanschauung » întemeiat pe biologie n-a putut fi decît esențial în compunerea unui astfel de « animism » sculptural.
Așadar universul lui Hajdu nu va lăsa senzația unei lumi de « plăsmuiri », de obiecte, ci se va înfățișa viu, variabil, mobil. El ilustrează și înregistrează, parcă, un moment al metabolismului criptic, dar nu mai puțin real, s-ar zice, al pietrei, metalului, ori lemnului, metabolism ocrotit, dar



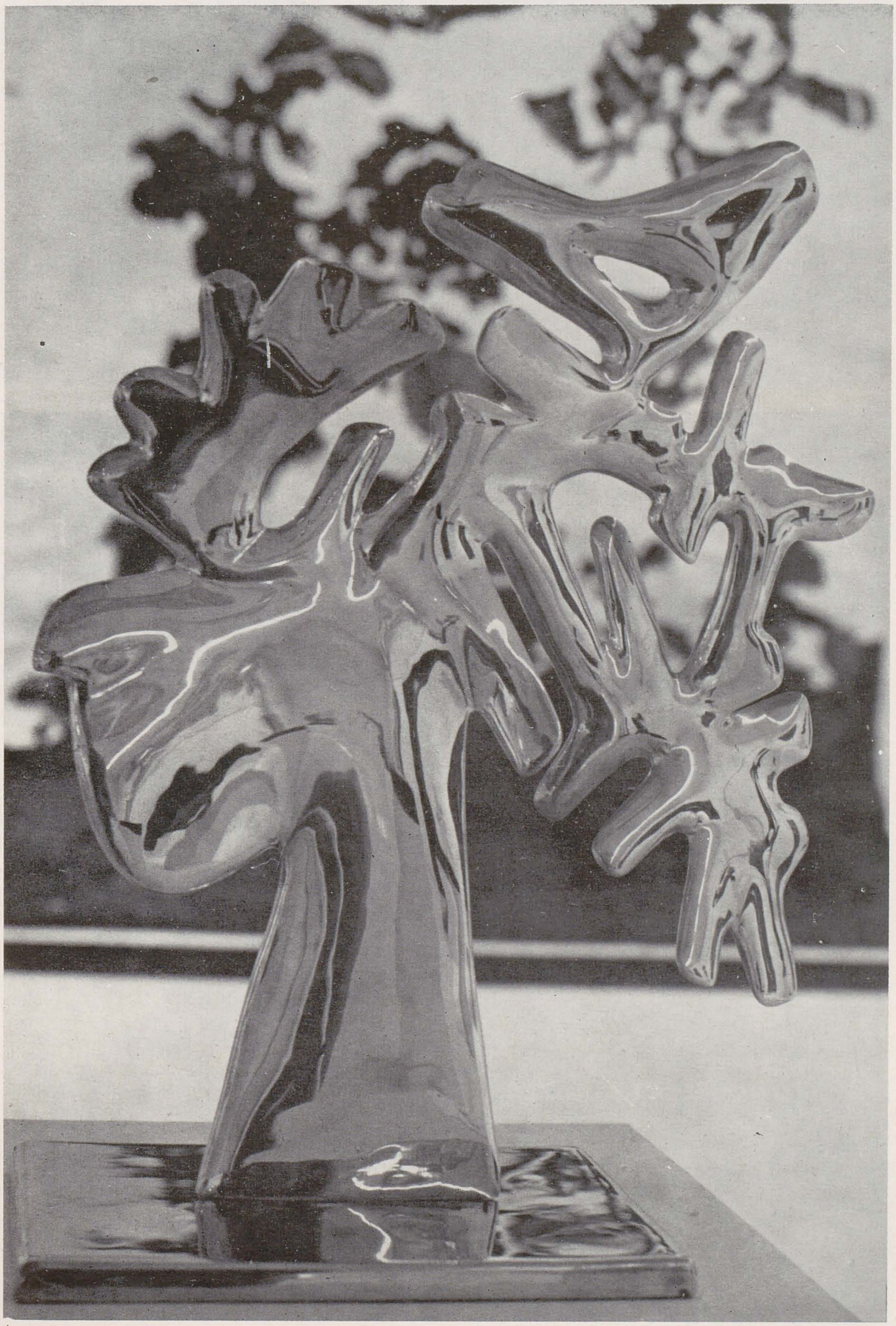
1

2



3

1. Vedere parțială a ansamblului; 2. Stelă, metal; 3. Figură, lemn; 4. Semina, metal



4

nu creat de artist, interior, dar nu exterior materialului.
Dar un metabolism, înțeles în resorturile sale adînci, presupune, mai presus de orice, ritm, alternanță, opoziție. De aceea, logica creației lui Hajdu va fi « binară », filosofia sa — maniheistă, cumpănindu-se în mod egal între contrarii, deopotrivă admise; iar spiritul său tutelar se va regăsi în dialectica lui Heraclit, ale cărui aforisme, prin ilustrațiile prezentate, îi prefațează artistului opera, prefațîndu-i totodată, prin locul prezentării, și expoziția.
Dialectica aceasta, esențial biologică, începe în însăși structura intimă a sculpturilor expuse. Acestea, fie că sînt realizate din piatră, ori lemn, ori metal, se constituie dintr-o tramă complicată de entrelacuri și arabescuri, ce pornesc de la cîteva elemente simple. Dezvoltarea lor este, de regulă, monoplanară, așa încît ele admit doar două alternative existențiale: prezența absolută, desăvîrșită, atunci cînd sînt privite frontal, și inexistența, eclipsa aproape totală, cînd sînt văzute lateral. Mai departe, ritmul, respirația lucrărilor preia această fundamentală dialectică și, prin alternarea regulată a plinului și golului, scandează creșterea lucrărilor, radioasă, ușoară, îmbătată de lumină. Creaturile acestea, ce aduc uneori, vag, cu figuri feminine, ori cu păsări, nu sînt mimetice; ele marchează momente ale unor procese vitale doar « paralele » cu cele cunoscute de noi, unde « orice coincidență este întîmplătoare ». Creșterea lor este nestăvilită și pare continuă; precum coloniile de infuzori, aceste opere dau impresia că ar fi în stare să umple cu pulsațiile lor elementare — pozitiv-negativ — întreg spațiul. Căci, spre deosebire de operele « plastice », în sensul bun al cuvîntului, care presupun o formă precisă și o delimitare, aici numai întunericul pare că poate stăvili dezvoltarea acestui nou regn, marcat de fototropism.
Ondulația vitală din centrul sălii este amplificată, prin reverberații, de reliefuri. Aici, lipsa fondului precis delimitat, precum un cîmp neutru și amorf, izgonește vidul lipsit de semnificație. Aceste reliefuri refac suprafața unei ape, pe care se formează unde, în care evoluează protozoare, iar porțiunile în relief sînt doar momentane « valuri », ori « noduli » de rezonanță ai unui fluid continuu, ce ignoră delimitările « corpusculare ». Ritmica începută de către sculpturi și reliefuri este preluată și continuată apoi în surdină de grafică. Laviurile țin direct isonul sculpturilor cărora li se asociază și cu care angajează replici. Grafica le prelungește maniheismul « metabolic » și prin micile hieroglife « dansante » ce acompaniază textele traduse din Cartea morților. Dar, urmărind mai ales « amprentele » (estampilles), grafică « albă », ce se bazează, întocmai ca o sculptură, pe relief, înțelegem puternica ambivalență a contrariilor, deopotriva lor

1. Laviu 215; 2. Ritm sideral, metal, detaliu; 3. Păsările negre, tapiserie, detaliu; 4. Pasărea, amprentă; 5. Jeanne, marmură

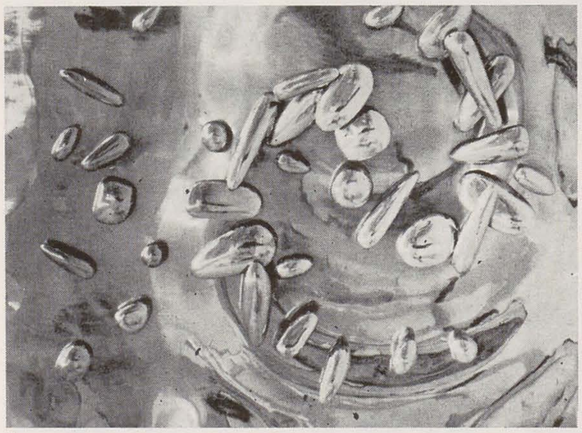
valorizare, implicată în opera lui Hajdu. Parmenide, vechiul filosof eleat, afirma: « Neființa nu e ». Hajdu îl contrazice. Căci echivalența în economia paginii, atît a reliefului, cît și a adînciturii, identice ca culoare, imposibil de ierarhizat, mărturisește « existența » ambelor contrarii, a « Ființei », dar și a « Neființei », care, așa cum se întîmplă în cazul proceselor vitale, își serbează în fiece moment întîlnirea și nunta.

Ceea ce la nivel microscopic însă — cel al structurii lucrării însăși — evocă un ritm biologic fundamental, la nivel macroscopic devine o coregrafie. Aceasta se realizează prin însăși dispunerea lucrărilor în spațiul sălii, căci, nu este vorba aici de un aranjament propriuzis « plastic », care, « amestecînd » lucrările, ar căuta un echilibru al maselor, culorilor și materialelor. Artistul a dorit o separare a sălii în două spații, și a așezat în stînga lucrările închise la culoare, iar în dreapta pe cele strălucitoare. A alcătuit astfel un fel de cor, format din două jumătăți, precum corul tragic, care, prin reacțiile și mișcările alternate și contrapunctice, par că angajează, într-un original balet, antinomia nopții și zilei, a morții și vieții.

În fapt, creația (cel puțin cea aparținînd ultimelor faze) lui Étienne Hajdu nu lasă impresia că ar aparține, cu adevărat, unui sculptor, ori grafician, ci, mai degrabă, aduce cu cea a unui maestru de dans. Căci Hajdu nu pare a fi un « faur », ce ar ciopli, tăia, cizela, ori suda materia, ci el se comportă ca și cînd ar domestici doar mișcări, ar dirija o reprezentație. Acest artist, care nu « fabrică », ci, mai degrabă, « educă », vorbește cu tandrețe despre operele sale, numindu-le « mes enfants ». Le-ar fi zămislit deci, întocmai ca un tată pe copiii săi, dar nu pare să creadă că le-ar fi și produs, așa cum tîmplarul produce un scaun ori vrăjitorul o minune. De aceea, el nu vrea ca aceste lucrări să fie doar privite, contemplate una cîte una; ar dori ca publicul să se plimbe liber, discutînd printre ele, să le pipăie, să le simtă, să le continue viața, dansul, dialectica pe care ele au pornit-o. Își amintește de spectacole de balet desfășurate printre lucrări, ori înaintea tapiseriilor sale, spectacole pe care le-ar dori repetate. Și nu fără motiv. Într-adevăr, această artă are o vocație totală, iar ideea care o animă nu se poate limita la un singur medium de comunicare. Dansul mut al materiei, ritmul biologic disimulat al umbrei și strălucirii, ondulația aceasta minerală dar vitală are, poate, nevoie, pentru a se întregi, cel puțin încă, și de dansul oamenilor. Hilozoismul, baletul universal al unui cosmos viu, ceea ce pare că stă în substratul acestei sculpturi, este o idee prea generoasă pentru a fi, în mod fidel, exprimată chiar și de această artă admirabilă, rămasă însă izolată. Căci, nici naiul, nici cea mai bună orgă chiar nu pot interpreta muzica sferelor.

ANDREI CORNEA

1


2

3

4

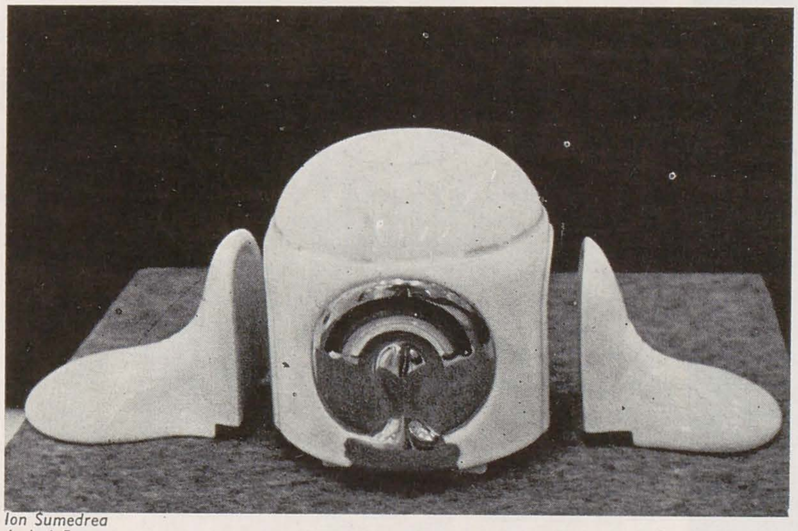
5

Bursierii

Asociind într-un ansamblu bine compus, echilibrat, lucrări de diversitatea impusă de ramurile și disciplinele artistice prevăzute în regulamentul burselor de creație ale Uniunii Artiștilor Plastici, a treia ediție — 1978 — a *expoziției bursierilor* (galeriile Eforie, februarie-martie 1979) introduce în viața noastră socială, în forma expozițională de manifestare, răspunsul pe care reprezentanții tinerelor promoții de artiști îl dau încrederii ce li s-a acordat de comisia de specialiști. Este o formă democratică de dezbatere a activității artistice, publicul fiind invitat să ia cunoștință de *darea de seamă* pe care tinerii o efectuează la încheierea anului de bursierat. Cum deținerea unei burse nu înseamnă implicit executarea unui program de creație dat, libertatea artistului este încă mai angajantă, lucrările executate și expuse lăsîndu-ne latitudinea de a le aprecia în cadrul ansamblului de preocupări legate firesc de activitatea curentă a bursierilor, la « locul lor de muncă ». Înregistrăm, astfel, nivelul de calitate din sfera *scenografiei*, costume și schițe de decor de *Iuliana Manțoc*, pe care le asociem inevitabil decorurilor și costumelor semnate de artistă, în această perioadă, pentru spectacole teatrale sau emisiuni de televiziune, fapt care sugerează orizontul cultural în cîmpul căruia acționează, încă de la debut, tînăra scenografă. *Mircea Muntenescu*, deținătorul bursei pentru *grafică*, a demonstrat deja printr-o expoziție personală originalitatea demersului său căruia actuala manifestare îi adaugă și primele încercări, notabile, în domeniul picturii. Bursa pentru *pictură* a fost deținută de *Andrei Romocean* (specializat de fapt în arta metalului), care aduce în expoziție, printr-un ansamblu de compoziții, portrete, naturi moarte, o notă de ingenuitate și prospețime adecvată unei declarate aplicații pentru investigarea realului. *Ion Sumedrea*, bursa pentru *arte decorative*, a reprezentat în expoziție una din noile direcții de dezvoltare a ceramicii clujene, obiectele prezentate putînd fi interpretate drept o contribuție personală la tema « porțelan — expresivitate — utilitate » (care a polarizat relativ recent tinerele forțe clujene — să amintim prezentarea temei la a doua quadrienală de la Erfurt), în sensul că artistul îmbină calitățile de expresie ale materialului ceramic cu formele unor obiecte cu finalitate utilitară. În sfîrșit, *Gheorghe Terescenco*, deținătorul bursei pentru *sculptură*, se înfățișează cu o selecție de proiecte de sculptură monumentală, afine lucrărilor definitive pe care le-a executat la ultimele ediții ale taberelor de la Măgura și Galați.
Vom putea spune, prin urmare, că « pariul » girat de comisia pentru burse și judicios ilustrat de discursul expozițional este deopotrivă susținut de activitatea artistică desfășurată de tinerii artiști, la debutul lor, într-o cuprinzătoare arie de intervenție a artei contemporane românești.

HORIA HORȘIA

Mircea Muntenescu

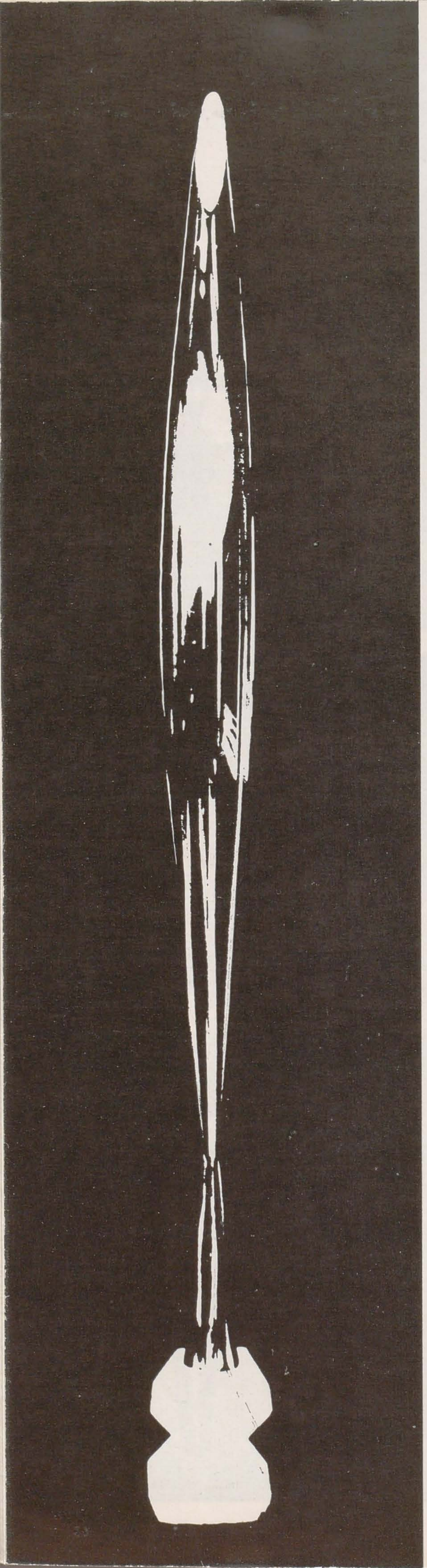


Ion Sumedrea

Iuliana Manțoc

Andrei Romocean

Gheorghe Terescenco



Brâncuşi şi mitologiile

Mircea Eliade

Reciteam de curînd dosarul pasionantei controverse din jurul lui Brâncuşi: a rămas el un « ţăran din Carpaţi », cu toate că a trăit o jumătate de secol la Paris, în chiar centrul tuturor inovaţiilor şi revoluţiilor artistice moderne? Sau, dimpotrivă, cum crede de pildă criticul american Sidney Geist, a devenit ceea ce este datorită influenţelor Şcolii din Paris şi descoperirii artelor exotice, mai ales a sculpturii şi măştilor africane? În timp ce citeam piesele dosarului, priveam şi fotografiile reproduse de Ionel Jianou în monografia sa (Arted, Paris, 1963): Brâncuşi în atelierul său din Impasse Ronsin, patul, soba. Ar fi greu să nu recunoşti aici « stilul » unei locuinţe ţărăneşti, şi totuşi e vorba de ceva mai mult; este *locuinţa* lui Brâncuşi, este lumea lui, pe care şi-a făurit-o singur, cu propriile-i mîini, am putea spune. Nu este replica unui model preexistent, « casă de ţăran român » sau « atelierul unui artist parizian de avangardă ». Şi apoi, e de-ajuns să priveşti soba. Nu numai pentru că nevoia de a avea o sobă ţărănească ne spune mult despre stilul de viaţă pe care Brâncuşi şi-l alesese la Paris. Ci şi pentru că simbolismul sobei sau al vetrei ar putea să ilumineze o oarecare taină a geniului lui Brâncuşi. Există, într-adevăr, faptul — paradoxal pentru o seamă de critici — că Brâncuşi pare a-şi fi regăsit izvorul de inspiraţie « românesc » în urma întîlnirii sale cu unele creaţii artistice « primitive » şi arhaice. Or, acest « paradox » constituie una din temele favorite ale înţelepciunii populare. N-aş aminti aici decît un singur exemplu: istoria rabinului Eisik din Cracovia, pe care indianistul Heinrich Zimmer a extras-o din *Khassidischen Bücher* ale lui Martin Ruben. Acest rabin pios, Eisik din Cracovia, a avut un vis care-i poruncea să meargă la Praga: acolo, sub podul cel mare care duce la palatul regal va descoperi o comoară ascunsă. Avu în trei rînduri acelaşi vis, şi rabinul se hotărî să plece. Sosit la Praga, găsi podul, dar cum era păzit zi şi noapte de santinele, Eisik nu îndrăzni să cerceteze mai cu de-amănuntul. Tot dînd tîrcoale primprejur, sfîrşi prin a atrage atenţia căpitanului gărzilor; acesta îl întrebă cu amabilitate dacă nu pierduse ceva. Cu simplitate, rabinul îi povesti visul. Ofiţerul izbucni în rîs: « Sărmane om » — îi zise — « ţi-ai tocit pingelele şi-ai făcut tot drumul ăsta numai din pricina unui vis? Care om rezonabil ar da crezare unui vis? » Şi ofiţerul, chiar el, auzise o voce în vis: « Ea îmi vorbea de Cracovia, poruncindu-mi să plec într-acolo şi să caut o mare comoară în casa unui rabin al cărui nume era Eisik, Eisik fiul lui Jekel. Comoara trebuie să fie descoperită într-un colţ plin de praf, unde zăcea îngropată, în dosul sobei ». Dar ofiţerul nu dădea nici o crezare vocilor auzite în vis: ofiţerul era o persoană rezonabilă. Rabinul se înclină adînc, îi mulţumi şi se grăbi să se întoarcă la Cracovia. El săpă în cotlonul părăsit al casei şi descoperi comoara care puse capăt mizeriei sale.

« Aşadar, comentează Heinrich Zimmer, aşadar, adevărata comoară, care pune capăt mizeriei şi încercărilor noastre, nu-i niciodată prea departe, nu trebuie s-o căutăm într-o ţară îndepărtată, ea zace îngropată în cotloanele celei mai intime ale propriei noastre case, adică ale propriei noastre fiinţe. Este în spatele sobei, centru dătător de viaţă şi căldură care comandă existenţa noastră, în inima inimii noastre, numai să ştim s-o căutăm ». [...]

Petru Comarnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianou, *Témoignages sur Brancusi*, ARTED, Editions d'Art, Paris, 1967.

Ca să ne-ntoarcem la vorba noastră, chiar dacă acceptăm punctul de vedere al lui Sidney Geist, şi mai ales că influenţa Şcolii din Paris a fost hotărîtoare în formarea lui Brâncuşi, în timp ce « influenţa artei populare româneşti este inexistentă », oricum, capodoperele brâncuşiene rămîn solidare cu universul formelor plastice şi al mitologiei populare româneşti, purtînd uneori chiar nume româneşti (*Măiastra*, de pildă). Altfel spus, « influenţele » ar fi suscitat un soi de anamneză, care a condus în mod inevitabil la o auto-descoperire. Întîlnirea cu creaţiile avangărzii pariziene sau ale lumii arhaice (Africa) ar fi declanşat o mişcare de « interiorizare », de întoarcere către o lume tainică şi de neuitat, lumea copilăriei şi a imaginarului totodată.

Pentru că numai *după* ce a înţeles importanţa unor anume creaţii moderne va fi descoperit Brâncuşi bogăţia artistică a propriei sale tradiţii ţărăneşti, va fi presimţit, în concluzie, posibilităţile creatoare ale acestei tradiţii. Oricum, asta nu vrea să spună că, în urma acestei descoperiri, Brâncuşi s-a apucat să facă « artă populară românească ». N-a imitat formele deja existente, n-a copiat « folclorul ». Dimpotrivă, a înţeles că izvorul tuturor acestor forme arhaice — ale artei populare din ţara sa ca şi cele ale protoistoriei balcanice şi mediteraneene, ale artei « primitive » africane sau oceanice — era îngropat foarte adînc în trecut; el a înţeles totodată că acest izvor primordial n-avea nimic de a face cu istoria « clasică » a sculpturii, în care se trezise situat, ca de altfel toţi contemporanii săi, în timpul tinereţii sale la Bucureşti, München sau Paris.

Geniul lui Brâncuşi se datoreşte faptului că a ştiut unde să se caute adevăratul « izvor » al formelor pe care se simţea capabil să le creeze. [...]
A reuşit să regăsească acea « présence au monde » specifică omului arhaic, fie c-a fost un vînător din paleoliticul inferior sau un agricultor din neoliticul mediteranean, carpato-danubian sau african. Dacă s-a putut vedea în opera lui Brâncuşi nu numai o solidaritate structurală şi morfologică cu arta populară românească, dar şi analogii cu arta neagră şi statuară din preistoria mediteraneeană şi balcanică, aceasta s-a datorat faptului că toate aceste universuri plastice sînt, din punct de vedere cultural, omologabile: « izvoarele » lor se găsesc în paleoliticul inferior şi în neolitic. Cu alte cuvinte, datorită procesului de « interiorizare » amintit şi anamnezei care a urmat, Brâncuşi a reuşit să « vadă lumea » precum creatorii capodoperelor preistorice, etnologice sau folclorice. El a regăsit, într-o oarecare măsură, acea « présence au monde » care a îngăduit tuturor acelor artişti necunoscuţi să-şi făurească propriul lor univers plastic într-un spaţiu care n-avea nimic de-a face, de pildă, cu spaţiul artei greceşti « clasice ».

Bineînţeles, toate acestea nu « explică » nici geniul lui Brâncuşi, nici opera lui. Căci nu-i de-ajuns să regăseşti « la présence au monde » a unui ţăran din neolitic ca să poţi crea aidoma unui artist din aceeaşi perioadă. Dar atrăgînd atenţia asupra procesului de « interiorizare », putem să înţelegem, pe de o parte, extraordinara noutate a lui Brâncuşi şi, pe de altă parte, de ce anumite din operele sale apar structural solidare cu creaţii artistice preistorice, ţărăneşti sau etnografice.
Atitudinea lui Brâncuşi faţă de materiale, şi mai ales

față de piatră, ne va ajuta poate să înțelegem într-o zi ceva din mentalitatea oamenilor preistoriei. Căci Brâncuși se apropia de anume pietre cu reverența exaltată și totodată anxioasă a celui pentru care un astfel de element ar revela o putere sacră, ar constitui o hierafanie.

N-o să știm niciodată în ce univers imaginar se mișca Brâncuși în timpul îndelungatului său travaliu de polisaj. Dar această prelungită intimitate cu piatra stimula, desigur, « reveriile materiei », strălucit analizate de G. Bachelard. Era un fel de imersiune într-o lume a adîncurilor în care piatra, « materia » prin excelență, se revela misterioasă, pentru că ea încorpora sacralitatea, forța, norocul. Descoperind « materia » drept izvor și loc al epifaniilor și semnificațiilor religioase, Brâncuși a putut să regăsească, sau intuiască, emoțiile și inspirația unui artist din vremuri arhaice.
« Interiorizarea » și « imersiunea » în adîncuri făceau de altfel parte din acel *Zeitgeist* al începutului secolului XX. Freud tocmai pusese la punct tehnica explorării abisurilor inconștientului. Jung credea să poată să descindă mai în adînc încă, în ceea ce el numea inconștientul colectiv; speologul Emil Racoviță era în curs de a identifica, în fauna cavernelor, « fosile vii », cu atît mai prețioase cu cît aceste forme organice nu sînt fosilizabile; Levy-Bruhl izola în « mentalitatea primitivă » o fază arhaică, pre-logică, a gîndirii umane.

Toate aceste descoperiri și căutări aveau un punct comun: ele revelau valori, stări, comportamente ignorate pînă atunci de știință, fie pentru că rămăseseră inaccesibile căutării, fie, mai ales, fiindcă nu ofereau interes pentru mentalitatea raționalistă a celei de a doua jumătăți a secolului XIX. Toate aceste căutări implicau într-o oarecare măsură o *descensus ad inferos* și, în consecință, descoperirea acelor stadii de viață, de experiență și de gîndire care au precedat formarea sistemelor de semnificare cunoscute și studiate pînă atunci, sisteme pe care le-am putea numi « clasice » pentru că, într-un fel sau altul, erau solidare cu instaurarea rațiunii ca unicul principiu susceptibil de a sesiza realitatea.

Brâncuși era *contemporan*, prin excelență, al acestei tendințe către « interiorizarea » și căutarea « adîncurilor », *contemporan* al interesului pasional pentru stadiile primitive, preistorice și preraționale ale creativității umane. După ce a înțeles « secretul » central — mai ales că nu creațiile folclorice și etnografice sînt susceptibile de a reînnoi și îmbogăți arta modernă, ci descoperirea « izvoarelor » acestora — Brâncuși s-a cufundat în căutări fără sfîrșit, pe care le-a contenit doar moartea. El a revenit neîncetat la unele teme, ca și cum ar fi fost obsedat de misterul lor sau de posibilitățile lor artistice pe care nu ajungea să le realizeze. A lucrat, de pildă, nouăsprezece ani la *Coloane fără sfîrșit*, și douăzeci și opt la ciclul *Păsărilor*. În al său *Catalogue raisonné*, Ionel Jianou înregistrează cinci versiuni în stejar ale *Coloanei fără sfîrșit* și în plus una în ghips și alta în oțel, executate între 1918 și 1937. Cît privește ciclul *Păsărilor*, din 1912 pînă în 1940, Brâncuși a terminat douăzeci și nouă de versiuni, în bronz polisat, în marmură de diferite culori și în ghips. Desigur, reluarea constantă a unui anume motiv central se regăsește și la alți artiști vechi sau moderni. Dar o astfel de metodă este caracteristică mai ales artelor populare și etnografice, în cadrul cărora modelele exemplare cer să fie reluate și « imitate » la nesfîrșit, pentru rațiuni care n-au nimic de-a face cu « lipsa de imaginație » sau de « personalitate » a artistului.
Este semnificativ faptul că Brâncuși a regăsit în *Coloana fără sfîrșit* un motiv folcloric românesc, « Columna cerului », care prelungește o temă mitologică atestată încă din preistorie și care, de altfel, este destul de răspîndită de-a lungul lumii. « Columna cerului » susține bolta cerească, în alți termeni este o *axis mundi*, despre care se cunosc numeroase variante: coloana *Irminsul* a vechilor germani, stîlpii cosmici ai populațiilor nord-asiatice, Muntele central, Arborele cosmic și altele. Simbolismul conținut de *axis mundi* este complex: osia susține Cerul și asigură totodată comunicarea între Pămînt și Cer. În preajma acestei *axis mundi*, presupusă a fi situată în Centrul Lumii, omul poate comunica cu puterile cerești. Concepția unei *axis mundi* ca o coloană de piatră susținînd lumea reflectă foarte probabil credințe caracteristice culturilor megalitice (mileniile IV—III î.e.n.). Dar simbolismul și mitologia columnei celeste s-au răspîndit dincolo de frontierele culturii megalitice.

În orice caz în folclorul român Columna Cerului reprezintă o credință arhaică, precreștină, dar care a fost destul de repede încreștinată, pentru că se reîntîlnește în cîntecele rituale de Crăciun *(colinde)*. Brâncuși va fi auzit fără nici o îndoială vorbindu-se despre Columna Cerului în satul său de baștină sau la stîna din Carpați unde și-a făcut ucenicia de păstor. Imaginea l-a obsedat cu siguranță căci, așa cum o să vedem, ea se integra în simbolismul ascensiunii, al zborului, al transcendenței. Este demn de remarcat faptul că Brâncuși n-a ales « forma pură » a coloanei — care nu putea să semnifice decît « susținătorul », « propteaua » Cerului — ci o formă romboidală repetată la nesfîrșit, ceea ce o apropia de un arbore sau de un stîlp prevăzut cu crestături. Altfel spus, Brâncuși a reliefat simbolismul ascensiunii, căci, în închipuire, ai chef să te cațări de-a lungul acestui « arbore celest ». Ionel Jianou amintește că formele romboidale « reprezintă un motiv decorativ împrumutat de la stîlpii arhitecturii țărănești ». Or, simbolismul stîlpului de casă țărănească este și el dependent de « cîmpul simbolic » al lui *axis mundi*. Într-o seamă de locuințe arhaice, stîlpul central slujește într-adevăr ca mijloc de comunicare cu cerul.

Nu ascensiunea către Cerul cosmologiilor arhaice și primitive este cea care-l obsedează pe Brâncuși, ci zborul într-un spațiu infinit. El își denumește coloana « fără sfîrșit ». Nu numai pentru că o asemenea coloană n-ar putea fi terminată niciodată, ci mai ales pentru că ea se avîntă într-un spațiu care nu poate avea limite, pentru că este fundat pe experiența extatică a libertății absolute. Este același spațiu în care se avîntă *Păsările*. Din vechiul simbolism al *Columnei Cerului*, Brâncuși n-a reținut decît elementul central: ascensiunea ca transcendență a condiției umane. Dar el a reușit să reveleze contemporanilor săi că este vorba de o ascensiune extatică, din care este exclus orice caracter « mistic ». Este de-ajuns să te lași « purtat » de puterea operei pentru a redobîndi beatitudinea uitată a unei existențe eliberate de orice sistem de condiționări.

Inaugurată în 1912 cu prima versiune a *Măiestrei*, tema *Păsărilor* este încă și mai revelatoare. Într-adevăr, Brâncuși a plecat de la un celebru motiv folcloric românesc pentru a ajunge, printr-un lung proces de « interiorizare », la o temă exemplară, arhaică și universală totodată. *Măiastra*, mai precis spus *Pasărea măiastră*, este o pasăre fabuloasă din poveștile populare românești, care-l ajută pe Făt-Frumos în luptele și încercările sale. Într-un alt ciclu narativ, *Măiastra* izbutește să fure cele trei mere de aur pe care un măr vrăjit le face în fiecare an. Numai un fiu de împărat izbutește să o rănească și să o captureze. În unele variante, odată rănită sau prinsă, « Pasărea măiastră » se revelează a fi o zînă. Am putea spune că Brâncuși a vrut să sugereze acest mister al dublei naturi subliniind, în primele variante (1912—1917), feminitatea *Măiastrei*.
Dar, destul de repede, interesul său s-a concentrat asupra misterului zborului. Ionel Jianou a cules aceste declarații de la Brâncuși: « Am vrut ca *Măiastra* să înalțe capul, fără a exprima prin această mișcare mîndrie, orgoliu sau fidare. A fost problema cea mai dificilă și numai după lungi strădanii am reușit să redau această mișcare integrată esenței zborului ». *Măiastra* care în folclor este quasi-invulnerabilă (numai fiul de împărat reușește să o rănească) devine *Pasărea în spațiu*; în alți termeni, ceea ce caută acum să exprime în piatră este « zborul magic ». Prima versiune a *Măiastrei* ca *Pasăre în spațiu* datează din 1919 și ultima din 1940. În cele din urmă, cum scrie Jianou, Brâncuși reușește să « transforme materia amorfă într-o elipsă cu suprafețe translucide, de o puritate amețitoare, care iradiază lumina și întrupează, prin elanul său irezistibil, esența zborului ».
Brâncuși spunea de altfel: « Toată viața n-am căutat decît esența zborului. . . Zborul, ce fericire! »
N-avea nevoie să citească cărți pentru a afla că zborul este echivalentul fericirii, el simbolizînd ascensiunea, transcendența, depășirea condiției umane. Zborul proclamă *abolirea gravitației*, împlinirea unei mutații ontologice în ființa umană însăși. Miturile, basmele și legendele cu privire la eroi și magicieni care circulă liber între Pămînt și Cer sînt universal răspîndite. Un întreg ansamblu de simboluri cu privire la viața spirituală, și mai ales la experiențele extatice și la puterile inteligenței, este solidar cu imaginile păsării, aripilor și zborului. Simbolismul zborului traduce o ruptură survenită în universul experienței cotidiene. Dubla intenționalitate a acestei rupturi este evidentă: prin zbor se realizează simultan *transcendența* și *libertatea*.

Nu este cazul să reluăm aici analizele pe care le-am prezentat în altă parte, dar s-a putut vedea că pe planurile diferite dar solidare ale visului, ale imaginației active, ale creației mitologice și folclorice, ale riturilor, ale speculației metafizice și ale experienței extatice, simbolismul ascensiunii semnifică totdeauna explozia unei situații « pietrificate », « închise », ruptura de nivel care face posibilă trecerea către un alt mod ontologic; în cele din urmă, libertatea de a se « mișca », adică schimbarea de situație, abolirea unui sistem de condiționări.

Este semnificativ că Brâncuși a fost obsedat toată viața de ceea ce el numea « esența zborului ». Și este extraordinar că a reușit să exprime elanul ascensional utilizînd arhetipul însuși al greutății, al « materiei » prin excelență, piatra. S-ar putea spune chiar că el a operat o transmutație a « materiei », mai exact că a efectuat o *coincidentia oppositorum*, căci în același obiect coincid « materia » și « zborul », greutatea și negarea sa.

În românește de OLGA BUȘNEAG

PREMIILE UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI

Ediția 1977 a premiilor U.A.P. se înscrie în cronica vieții noastre artistice prin semnificația deosebită pe care o imprimă evenimentului desemnarea între laureați și în fruntea lor a maestrului Corneliu Baba. Acordîndu-i-se « premiul uniunii » — denumit în vorbirea curentă « marele premiu » — se poate spune că de fapt acesta, premiul, este învestit cu girul maestrului. Exemplaritatea operei, dezvăluită de retrospectiva deschisă, succesiv, la București, Moscova, Viena, reafirmă dimensiunile unei activități de creație desfășurate consecvent de-a lungul a cinci decenii, distincția care o încununează exprimînd deopotrivă omagiul breslei adus pictorului, profesorului, academicianului Corneliu Baba, personalitate proeminentă a culturii contemporane. H.H.

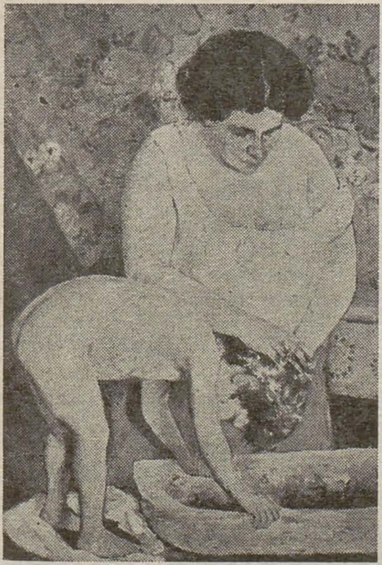
Festivitatea de decernare a avut loc, la 27 decembrie 1978, la sediul U.A.P. Premiile au fost înmînate laureaților de către pictorul Viorel Mărginean, vicepreședinte al U.A.P.
Comisia de premiere a fost alcătuită de: Paul Vasilescu, președinte, și Ștefan Călția, Marius Cilievici, Theodora Dimulescu, Șerban Gabrea, Benedict Gănescu, Dan Grigorescu, Octav Grigorescu, Dan Hatmanu, Izsak Marton, Ethel Lucaci Băiaș, Ovidiu Maitec, Ion Musceleanu, Ioana Șetran, membri.
Premiul U.A.P. — CORNELIU BABA, pentru întreaga sa activitate de creație artistică, desfășurată consecvent timp de cincizeci de ani, în spiritul unui umanism luminat, în care se regăsesc cele mai valoroase tradiții ale artei noastre naționale și ale artei universale.
Pictură — MARIN GHERASIM, pentru lucrările prezentate în expoziția personală, Simeza (1977), pentru valoarea direcției simbolice a acestora, legată de tradițiile românești și totodată de o remarcabilă originalitate.
Sculptură — MARIA COCEA, pentru lucrarea « Studiu pentru 1907 », prezentată în expoziția comemorativă « 1907—1977, Țărănimea, puternică forță socială și revoluționară » (Dalles — 1977).
Grafică — ALMA RUSESCU, pentru lucrările prezentate în expoziția personală de la galeriile Simeza și pentru lucrările prezentate în expoziția de arte grafice a Festivalului Național « Cîntarea României », etapa republicană (Cluj-Napoca, 1977).
Artă decorativă — TEREZA PANELLI BUBĂ, pentru valoarea artistică a lucrărilor prezentate în expoziția personală, Galateea (1977).
Scenografie — VASILE ROTARU, pentru decorurile și costumele spectacolelor cu piesele « Procesul lui Horia » și « Iarba verde de acasă », realizate la studiourile centrale ale Televiziunii române, și pentru lucrările din expoziția personală, Galeriile de artă ale municipiului (1977).

Critică — OLGA BUȘNEAG, pentru volumul (monografie ilustrată) « Margareta Sterian », publicat în editura Meridiane (1977), al cărui text și selecție de ilustrații pun în valoare opera uneia dintre cele mai de seamă artiste pictorițe contemporane.
Artă monumentală — Colectivul ION NICODIM, VIRGIL ALMĂȘANU, GHEORGHE IACOB pentru cele două tapiserii monumentale create pentru Teatrul Național din București (inaugurate în 1977), lucrări care, prin valoarea lor și efortul de creație necesitat, reprezintă o realizare unică pînă astăzi în țara noastră în domeniul menționat.
Premiul pentru tineret — PUSZTAI PETER, pentru inventivitatea grafică și nivelul tehnic ridicat al lucrărilor prezentate în expoziția personală de la galeriile Simeza (1977).
Prototip — CONSTANTIN MARINESCU, pentru 29 prototipuri de încălțăminte din piele și înlocuitori, 3 prototipuri de ghiozdane școlare, 5 prototipuri de saci-voiaj, omologate și intrate în producția de serie a anului 1977, la Centrala industrială de pielărie, cauciuc și încălțăminte, București.
Meșteri populari — VICTOR VICȘOREANU, pentru contribuția sa la păstrarea și îmbogățirea tradiției ceramice de Hurez, ilustrată prin lucrările realizate în 1977 și expuse în țară la Festivalul național « Cîntarea României » precum și în diverse expoziții de artă populară în țară și peste hotare.
Premiul secției de critică — GRIGORESCU ION, pentru varietatea și acuitatea explorărilor sale în domeniul interdisciplinarității imaginilor vizuale și a raporturilor între artă și fotografie, a valorificării artistice a documentelor privind evenimentele de la 1877.
Premiul revistei Arta — NICOLAE KRASOVSCHI (post-mortem) pentru realizările din anul 1977 ca și pentru ansamblul creației sale picturale și grafice, pentru ținuta spirituală și artistică a operei, pentru mesajul de autenticitate și actualitate a demersului, pentru fertilitatea tendințelor pe care această operă le exprimă în arta noastră contemporană. Artistul a fost prezent în marile manifestări expoziționale ale anului 1977.
Premiul special — ION STATE (post-mortem), pentru activitatea exemplară în domeniul graficii, îndeosebi a preocupărilor de maximă importanță legate de procesul tipăririi și difuzării cărții, incluzînd relațiile socio-culturale complexe legate de aceasta.

PARIS

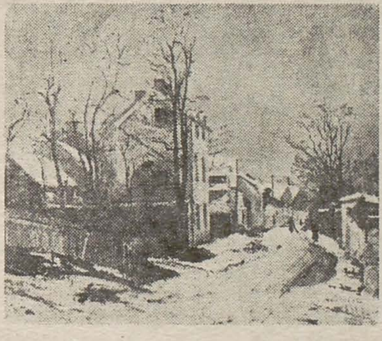
Găzduită de orașul încununat de prestigiu cultural și o egală faimă de cetate a artelor, expoziția « România » a fost menită să însemne o prezență în egală măsură artistică și informativă: *Centre Culturel Marais* (din Rue des Francs-Bourgeois) a prezentat publicului francez, între 6 decembrie 1978 și 4 februarie 1979, o selecție pe care organizatorii, *Consiliul Culturii și Educației Socialiste*, și, din partea gazdelor, *Asociația franceză de acțiune artistică a Ministerului Afacerilor Externe*, au considerat a fi semnificativă pentru ilustrarea unor modalități de manifestare a creativității românești.

Structurată pe mai multe secțiuni, expoziția a cuprins atît artă populară, artă plastică din patrimoniul național și artă contemporană, cît și o zonă destinată « dezvoltării științelor și economiei » în România modernă, de asemenea o succintă înfățișare de carte și afiș. Astfel, artiști ca Horia Bernea, Ion Bitzan, Ștefan Câlția, Ion Gheorghiu, Ovidiu Maitec, Ion Pacea, Eugen Tăutu, au avut prilejul să se învecineze, în cadrul *Centrului* — gîndit tocmai în vederea unor astfel de întîlniri pe plan artistic, cultural și spiritual — cu Picasso din expoziția sa de gravuri, aflată și ea la *Marais* în aceeași perioadă.



Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Andreescu, Luchian, Lucian Grigorescu, Pallady, Petrașcu, Brâncuși au fost pentru scurt timp contemporanii lui Chardin, expus retrospectiv, de la sfîrșitul lui ianuarie, la *Grand Palais*, sau cu « Un certain art anglais . . . », expoziție ce aducea cîțiva artiști britanici, din ultimul deceniu, la *Muzeul de artă modernă a orașului Paris*. Iar cele aproape 300 de obiecte de artă populară românească, de la ceramică la icoane pe sticlă, de la piese de port, țesături, covoare, măști, la porți de lemn sculptate, au avut, tot la *Grand Palais*, vecinătatea unei expoziții de artă preistorică.

În contextul cultural prilejuit de Paris, context a cărui viabilitate este asigurată printr-o neobosită urmărire a calității și vehiculării valorilor, expoziția « România » nu a trecut neobservată, fiind vizitată, comentată în presă, recomandată.



Paris Match din 19 ianuarie 1979 semnala, la rubrica « Eveniment », « interesanta panoramă a culturii românești prin obiecte alese pentru semnificația sau frumusețea lor ». Se insista în special asupra secțiunii de artă populară ce a reușit, ne convingem astfel, să-și atingă pe deplin scopul, din moment ce foarte diversele obiecte, considerate de ziarist « remarcabile », au vorbit prin limbajul lor formal (este evidențiată frumusețea « ornamentelor geometrice de o originalitate constantă ») privitorului despre continuitatea fenomenului artistic pe pămîntul românesc, despre faptul că « România nu a rupt legăturile sale cu izvoarele cele mai profunde ale culturii sale », cum se demonstra convingător prin « această pasionantă trecere în revistă a culturii unei țări ».

Geneviève Breerette în ziarul *Le Monde* remarca, de asemenea, « costumele, ii, fote . . . , cojocele cu motive brodate și țesute, superbe ». Expoziția, arată autoarea articolului, datorită diversității secțiunilor ei, îi putea apărea vizitatorului oarecum « disparată, dar interesantă ». Iar colecția de pictură și sculptură reprezenta unul din sectoarele sale de real interes. Pornind de la Nicolae Grigorescu, « excelent pictor », continuînd cu Horia Bernea și « peisajele sale panoramice de dealuri și cîmpii », cu Ion Bitzan și « obiectele sale rafinate, cutii și albume acoperite de scriituri prețioase » sau Ștefan Câlția « care dezvoltă o imagerie jumătate populară, jumătate suprarealistă » și Ovidiu Maitec, « sculptor ce lucrează lemnul cu forță », ce jonglează « cu perforații, incizii, volume pline, în forme solid arhitecturate, adesea totemice », același articol recomanda publicului parizian ampla expoziție românească. ILEANA POP

(În il.: NICOLAE GRIGORESCU: Andreescu la Barbizon; ȘTEFAN LUCHIAN: Lăutul; ION ANDREESCU: Iarna la Barbizon)

BUDAPESTA

Cîteva extrase din presa budapestană, recent primite, vin să ne confirme atenția, interesul și succesul de care s-a bucurat *Expoziția de artă decorativă contemporană românească* (tapiserie, sticlă, ceramică, lemn) deschisă anul trecut (august-septembrie), în baza acordului cultural, la *Galeria națională* a *Complexului muzeal* din *Cetatea Buda*.

« Frumusețea, armonia, varietatea, modul original de exprimare și o profundă cunoaștere a meșteșugului — afirmă cronicarul de la *Esti Magazin* — iată ce caracterizează selecția de opere de artă românească prezentate la Galeria națională. Ea poate fi pe drept cuvînt socotită o introducere în lumea românească a formelor și culorilor ».

Iar într-o emisiune a radiodifuziunii ungare se spunea: « Milenară și în același timp atît de modernă, tapiseria românească unește prestigiul unei arte arhaice cu rafinamentul estetic al structurilor născute din revoluțiile artistice ale veacului. Fericită îmbinare între un substrat plin de germeni și o mișcare artistică conștientă în inițiativele ei ».

Din cronica apărută în *Magyar Hirlap* spicuim: « Vigoarea operelor de tapiserie nu exclude grația și simplitatea, bogăția simbolurilor ». Referindu-se la celelalte ramuri artistice reprezentate în expoziție, cronicarul de la *Zalai Hirlap* scrie: « Poezia lemnului sculptat se grefează pe o bogată tradiție, ilustrată cu măestrie în expoziție. Tot atît de semnificativă ni se pare și prezența ceramicii. Și aici putem afirma că filonul inspirației tradiționale se împletește cu tendința modernă conferindu-li-se exponatelor o certă originalitate ».

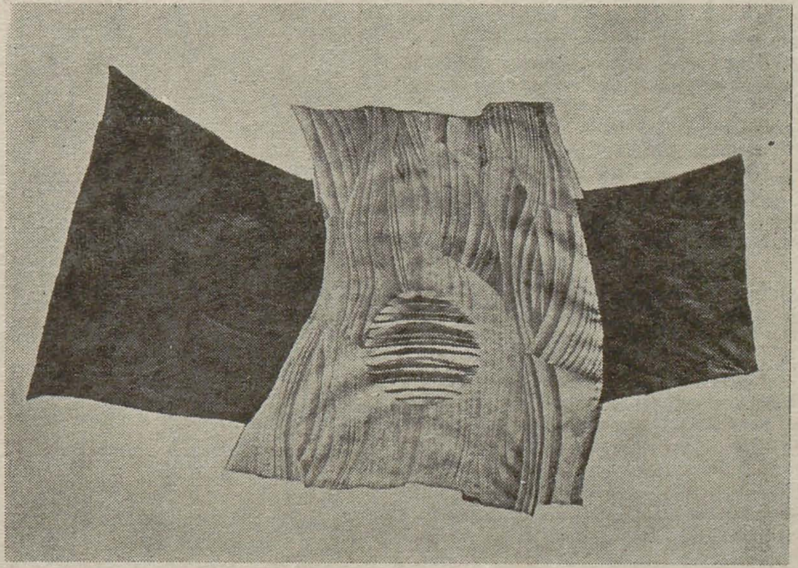
Presa, după cum se menționează în *Népszava*, a remarcat de asemenea reușita compoziției de ansamblu a expoziției: « E lăudabilă asamblarea tapiseriei monumentale cu lucrări de ceramică spațială, sculptură în lemn și sticlă, expoziția, concepută ca un tot unitar, dovedind încă o dată cît de învechită este mentalitatea care împarte arta în arte plastice și arte decorative ».

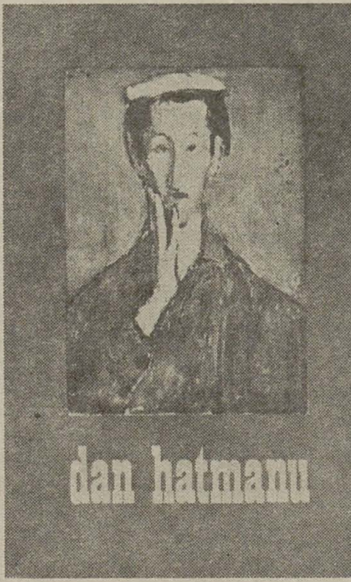
Cu acest prilej reamintim că expoziția, organizată de *Oficiul de expoziții* al *C.C.E.S.*, s-a deschis sub auspiciile *Ministerului Culturii*, ale *Institutului de Relații cu Străinătatea* și ale *Uniunii Artiștilor Plastici* din Ungaria. Ea a cuprins circa 50 lucrări aparținînd unui număr de 25 artiști (Laurențiu Anghelache, Peter Balogh, Ileana Balotă, Dan Băncilă, Florin Ciubotaru, Maria Ciupe, Pavel Codiță, Constanța Crișan, Șerbana Drăgoescu, Valentina Ghinea Delaport, Elena Haschke Marinescu, Viorica Iacob, Gheorghe Iliescu Călinești, Ovidiu Maitec, Patriciu Mateescu, Constantin Mistorică, Cela Neamțu Grigoraș, Lucrezia Pacea, Neculai Păduraru, Dionisie Popa, Cristina Popescu, Graziella Stoichiță, Anna Tamas, Ileana Teodorini Dan, Magda Ziman). Comisarul expoziției — Ileana Balotă. R.

(În il.: ILEANA BALOTĂ: Belșug, tapiserie, tehnică mixtă)

ROMA. LA VALETTA

În prezența reprezentanților oficialității din Roma, a unor personalități marcante din viața culturală, artiști, critici de artă, ziariști,

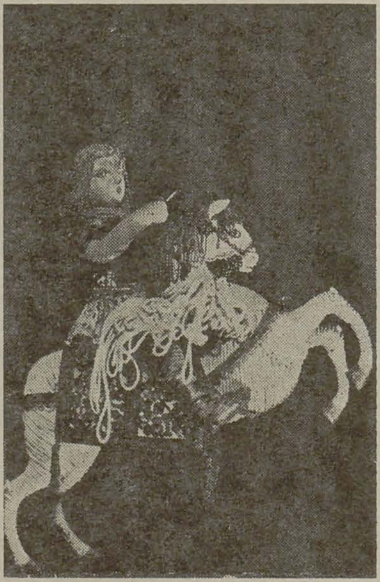


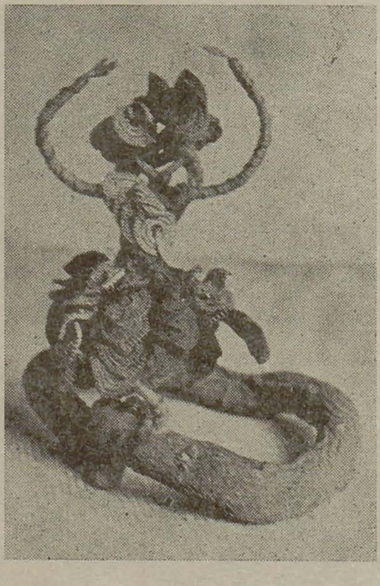


în prezenţa unui public numeros, la 3 noiembrie 1978 s-a deschis, la *Accademia di Romania* (Biblioteca română), expoziţia retrospectivă Dan Hatmanu. Ansamblul de circa cincizeci de lucrări (pictură şi desene), cu selecţii din cîteva dintre cunoscutele cicluri ale artistului: « Iaşii de ieri şi de azi », « Iaşii amintirilor », « Peisaje ieşene », « Jocuri de copii », « Alb şi negru », « Pictori contemporani din Iaşi », « Autoportrete », a realizat o reeditare concentrată şi adăugită a retrospectivei sale bucureştene (Dalles, 1976) care a fost de asemenea prezentată, între 1976 şi 1978, la Braşov, Sibiu şi Oradea. Primită cu interes, expoziţia a fost pertinent comentată în presă (*Città eterna*, *Catania sera* ş.a.). Astfel, Salvatore M. Oddo, cronicarul de la *Catania sera*, prezentînd cititorilor săi opera artistului — « elev al celebrului pictor român Corneliu Baba » şi de obîrşie din plaiurile moldovene ale « marelui scriitor Ion Creangă » — afirmă că Hatmanu « e un acut observator al vieţii înconjurătoare şi a realizat recent opere cu adevărat sintetice care sînt fructul unei viziuni esenţiale globale », că « în peisaje, bogate în tonuri calde de un cromatism amintind pe cel al expresionismului francez, străbate lirismul şi poezia locurilor văzute de maestru », că umorul său poate fi asociat umorului marelui humuleştean, că « opera sa e dominată de nostalgia copilăriei, de obsesia jocurilor de copii (în compoziţii diferite) şi modul în care realizează Hatmanu ,,Iaşii amintirilor'' e propriu modului de a se exprima al copiilor. [...] E interesant de subliniat că Hatmanu, dincolo de o notabilă fluiditate a liniei, merge pînă la eliminarea graniţelor dintre grafică şi pictură, căutînd puncte de sprijin pentru echilibrul dintre elementele figurative desenate cu subtilitate şi monocromia spaţiului înconjurător. În fine — spune Salvatore M. Oddo — artistul se arată a fi un analist pătrunzător al psihologiei umane, realizînd în picturile sale meditaţii clare, de pură viziune filosofică, despre om şi condiţia umană, interpretînd viaţa interioară cu trăsăturile ei definitorii ». Aceeaşi expoziţie a fost deschisă în continuare, începînd din 9 ianuarie, la Muzeul de arte frumoase din La Valetta. Primită cu acelaşi interes, expoziţia a fost prezentată la televiziunea malteză, la 11 ianuarie, şi comentată în presa locală *(The Times, Il Hajja)*, subliniindu-se deopotrivă faptul că evenimentul reprezintă prima manifestare expoziţională de artă contemporană românească organizată în Malta. R.

CRACOVIA

La a treia *Bienală internaţională a păpuşilor folclorice* de la Cracovia, care s-a desfăşurat în ultimul trimestru al anului trecut (expoziţia s-a închis la 15 decembrie 1978) arta românească a fost reprezentată prin creaţii





originale ale genului, inspirate din cultura populară, semnate de Cornelia Bartolomeu *(Curcubeul*, doi *Balauri* — triumfător şi înfrînt — şi un grup de trei *Paparude)* şi de Mireille Sîmboteanu (un grup de păpuşi inspirate din basmul « Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte »). (Reamintim că cele două artiste sînt laureate ale ambelor ediţii anterioare ale *Bienalei*).

Într-o scrisoare recent primită, adresată lui lui Mireille Sîmboteanu, Bronislaw Kurek transmite artistei mulţumiri din partea *Comitetului de organizare a Bienalei*: « Dorim să vă exprimăm aprecierea noastră maximă cu privire la nivelul foarte ridicat al artei cu care ne-a fost prezentat basmul, al invenţiei creatoare foarte bogate şi al acurateţei execuţiei acestor păpuşi ». Bronislaw Kurek menţionează « interesul viu al artiştilor polonezi şi al miilor de vizitatori care şi-au comunicat impresiile în comentariile pline de admiraţie din cartea-album a Bienalei ». În aceeaşi corespondenţă din Polonia, *Comitetul de organizare a Bienalei internaţionale a păpuşilor folclorice* anunţă că basmul « Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte » de Mireille Sîmboteanu a fost distins cu *Premiul special al artiştilor din Cracovia*. H.H.

(În il.: MIREILLE SÎMBOTEANU: Făt-frumos; CORNELIA BARTOLOMEU: Paparudă)

SOFIA

În baza convenţiei de colaborare dintre uniunile artişilor plastici din ţara noastră şi din Bulgaria, la 7 decembrie 1978 s-a deschis la Galeriile de pictură *Şipca* din Sofia expoziţia pictorului Mihai Bandac intitulată « Anotimpurile ». Pictorul — prezentat publicului bulgar de către Svetlin Rusev, preşedintele *Uniunii Artiştilor Plastici* din Bulgaria, care în alocuţiunea sa de la vernisaj îl caracteriza drept « un poet al stărilor subtile şi al retrăirii adînci », a selecţionat pentru această expoziţie 40 de lucrări (număr semnificativ, expoziţia realizîndu-se în pragul împlinirii a patru decenii de viaţă), selecţia structurînd un ansamblu de o impresionantă orchestraţie cromatică şi de armonie deopotrivă sensibilă şi savantă, configurînd un model artistic original şi personal al cărui model real îl constituie bogăţia peisajului românesc în spectaculoasele şi captivantele lui înfăţişări determinate de succesiunea ritmică a anotimpurilor. Primită cu interes de către artişti, public şi specialişti, expoziţia a fost prezentată şi comentată pertinent şi călduros prin mijloacele de comunicare din capitala Bulgariei, comentariile încercînd adeseori să definească, în funcţie de această expoziţie reprezentativă, locul lui Bandac în pictura noastră şi în general în viaţa artistică a contemporaneităţii, cronicarul de la *Narodna kultura* scriind în acest sens următoarele: « Creaţia lui Mihai Bandac aparţine acelei tendinţe din pictura contemporană românească ce se distinge prin particularitatea atmosferei spirituale, prin dotarea specifică pentru culoare, prin cultul pentru structura concretă a realităţii, tendinţă care, mai ales în ultimul deceniu, a impus definitiv

pictura românească în viaţa artistică internaţională ». R.

VARŞOVIA

În baza convenţiei de colaborare dintre uniunile artiştilor plastici din ţara noastră şi din Polonia, la 15 decembrie 1978 s-a deschis la Cracovia, în saloanele *Asociaţiei prietenilor artei* din Nowa Huta, cunoscutul cartier muncitoresc cracovian, o expoziţie reprezentativă a pictorului Ion Sălişteanu. Artistul a expus 80 de lucrări — picturi şi desene în culori — din ciclul « Omul şi natura ». Sînt lucrări de o elevată expresivitate, din care respiră ataşamentul artistului faţă de meleagurile din sudul ţării, multe din ele izvorînd din filonul sănătos al artei populare româneşti. Un interes deosebit a trezit ciclul de portrete a căror interiorizare aducea un suflu sobru şi tandru în cuprinsul expoziţiei. Aprecierile pertinente făcute la vernisaj de cunoscutul critic şi istoric de artă Karol Estreicher, profesor la *Universitatea Jagellonă*, în legătură cu lucrările pictorului român « care aduc o lumină caldă şi un mesaj de prietenie sinceră din partea unui popor pentru care nutrim

sentimente de ataşament şi respect pentru tot ceea ce a făcut şi face pentru arta universală, o dovadă elocventă fiind şi expoziţia pe care o deschidem », au impresionat pe toţi cei prezenţi.

Primită cu interes, expoziţia a fost prezentată în continuare, în perioada ianuarie-februarie, la *Galeriile de artă* din Tarnow şi la *Casa*

artiștilor plastici din Varșovia. La vernisajul din capitala Poloniei, care a avut loc la 26 februarie, au rostit alocuțiuni președintele *Asociației artiștilor plastici* din Varșovia și pictorul expozant. În cadrul vernisajelor, Ion Sălișteanu a prezentat, de asemenea, artiștilor și publicului polonez, principalele direcții de dezvoltare a artelor noastre plastice, însoțindu-și prezentarea cu proiecții de diapozitive în culori după lucrări ale artiștilor români contemporani.
Expoziția, anunțată și comentată călduros în presa poloneză (*Tribuna Ludu* — Varșovia, *Dziennik Polski* — Cracovia ș.a.), s-a bucurat deopotrivă de interesul forurilor culturale, trei dintre lucrările expuse — *Pămînt*, *Natură statică cu sticlă* și *Peisaj marin* — fiind reținute, încă de la deschiderea expoziției la Varșovia, pentru muzeul varșovian de artă. N.D.M.

(În il.: ION SĂLIȘTEANU: Fata cu mlădițe)

LAUSANNE

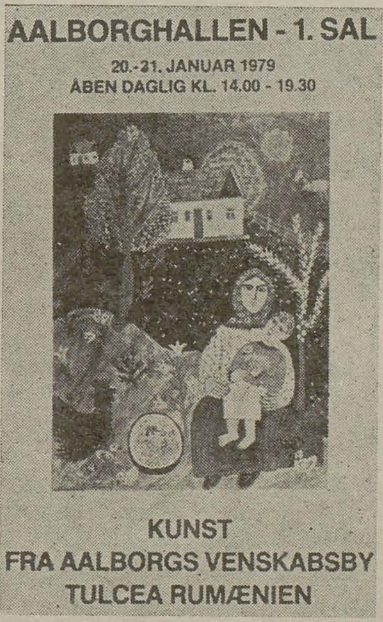
La galeria *À la Reine de Saba* din Lausanne a fost prezentată, între 26 octombrie și 15 noiembrie, o expoziție de artă decorativă românească, selecția cuprinzînd un ansamblu de circa 100 piese (piese de vestimentație — rochii cu broderie de mînă, confecții din textile executate la războiul de țesut manual și obiecte decorative și utilitare — casete, vase din email) semnate de Iris Stavrache și Șerban Demetriu. Prezentînd expoziția, revista *Femina* (Lausanne, noiembrie 1978) subliniază calitatea caracterului de artizanat de artă a obiectelor și relația acestora cu cultura populară (« . . .Iris și Șerban țes ei înșiși țesăturile pe care le prezintă, brodează manual modelele lor inspirîndu-se din folclorul țării lor dar depășindu-l printr-o anume stilizare a motivelor. Și cine spune folclor românesc, vorbește înainte de toate despre o simfonie de culori . . »). R.

SINGEN

Kunsthäusle din Singen (R.F.G.) a prezentat în septembrie-octombrie 1978 o expoziție de acuarelă și ilustrație de carte a Ilenei Ceaușu Pandele. Artista a expus 20 de acuarele și 67 ilustrații de carte pentru copii (Ion Creangă, Petre Ispirescu, Emil Gârleanu, Mihai Eminescu ș.a.). Primită cu interes, expoziția a fost anunțată și comentată în presă *(Singener Wochenblatt, Süd Kurier:* « O serie de acuarele de mare format — arată cronicarul de la *Süd Kurier* — denotă multă fantezie coloristică în domeniul creației libere, artista nu părăsește însă tema peisajului tradițional » îmbinînd astfel « stadiul experimentului cu peisajul tradițional de atmosferă ». În cîmpul ilustrației se evidențiază, ca « sursă de inspirație folclorul tradițional, cu varietatea sa de forme și culori », remarcîndu-se deopotrivă capacitatea artistei de a da animalelor, în ilustrațiile pentru copii — Capra cu trei iezi, Doi cocoși aventuroși — o adecvată și poetică fizionomie omenească cu o « artă realizată în mod magistral »). R.

AALBORG

Beneficiind de sistemul de legături pe care instituția « orașe înfrățite » îl promovează, autoritățile tulcene au stabilit și dezvoltă relații fructuoase cu orașul danez Aalborg (Iutlanda de Nord), programul de colaborare dintre primăriile celor două orașe înscriind în prima lună a anului un schimb în domeniul cultural: vizita unei delegații române la Aalborg — din care au făcut parte artiștii Ștefan Găvenea, președintele *Filialei U.A.P.* Tulcea, Constantin Găvenea și Ștefan Știrbu, directorul *Muzeului Delta Dunării*, Simion Gavrilă, și muzeograful Teodora Popescu (drept răspuns vizitei unui grup de cinci artiști danezi, întreprinse în 1978 la Tulcea), precum și organizarea unei expoziții de fotografii, pe tema unității naționale a românilor și a actului unificării statale a României, a expoziției de pictură și grafică a filialei tulcene (expozanți: Eugen Barău, Eugen Bratfanov, Günter Forst Gasser, Constantin Găvenea, Ștefan Găvenea, Vasile Gheorghiu, Adrian Pal, Viorel Poiată, Maria Pelmuș, Ștefan Pelmuș, Maria Popescu Suciu, Tudor Popescu, Ștefan Știrbu), ambele prezentate la *Aalborghallen*, și a expoziției de acuarelă și gravură Constantin Găvenea, prezentată la *Biblioteca orașului (Det Nordjyske Landsbibliotek — Avislaesesalen)*.



Vernisajul de la *Aalborghallen* a avut loc într-un cadru festiv, la 23 ianuarie, în prezența a peste trei sute de invitați, alocuțiunile rostite de directorul de la Aalborghallen, Svend Bengtsson, de primarul orașului, Marius Andersen, și de ambasadorul României la Copenhaga, Stana Drăgoi, subliniind semnificațiile evenimentului, importanța pe care o reprezintă pentru cunoașterea reciprocă, pentru dezvoltarea bunelor relații dintre cele două orașe și, în general, dintre cele două popoare. De asemenea, într-un cadru festiv, a avut loc, la 25 ianuarie, vernisajul de la Biblioteca orașului, expoziția fiind prezentată de Birger Knudsen, directorul Bibliotecii. Primite cu deosebită atenție de către autorități, expozițiile au suscitat interesul artiștilor locali, a publicului, a presei (ziarele *Kultur*, *Aalborg Stiftstidende* ș.a.). Au fost apreciate nivelul selecției de lucrări a filialei, diversitatea modalităților de expresie și a orientărilor stilistice, relațiile stabilite între aceste orientări — de la postimpresionism la artă naivă, la atitudini expresioniste ori procedee suprarealiste — într-un ansamblu armonios organizat în care ecouri ale vieții sociale românești sau atmosfera atît de specifică a ambianței tulcene și a Deltei sînt elocvent transfigurate și comunicate în imagine artistică. Ocupîndu-se îndeosebi de expoziția lui Constantin Găvenea, cronicarul de la *Aalborg Stiftstidende* face asociații între arta pictorului român, tradiția impresionismului francez, pictura lui Marquet și chiar tradiția peisagisticii daneze. « În vremea noastră — spune cronicarul — cînd crește interesul pentru recunoașterea a ceea ce reprezintă propriu-zis un motiv pictural, motivul redobîndind locul pe care îl avea în trecut în arta picturii, [Constantin Găvenea] are ceva de spus în privința exigențelor pe care le impune acest fel de exprimare, în privința compoziției, a culorilor, a caracterului subiectului, a valorilor asupra cărora se concentrează arta formei ». Găvenea, « un pictor acuarelist prin excelență și stăpînind o tehnică superioară », se manifestă « atît de direct și firesc în descrierea vieții zilnice, a orașului, a împrejurimilor lui, cu șlepurile plutind pe Dunăre, cu atmosfera blîndă a înserărilor . . . ». TEODORA POPESCU

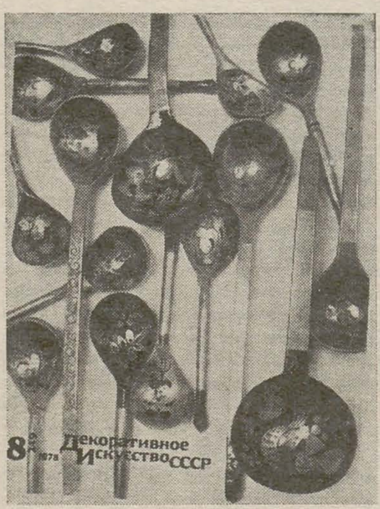
FRIBOURG

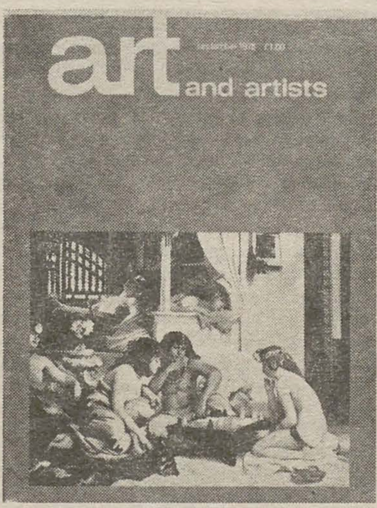
O corespondență semnată de Aldo Patocchi și Michel Terrapon, președintele și secretarul general ai *Societății internaționale a xilogravorilor*, ne informează că *Juriul internațional Xylon 8* (al celei de a opta ediții a prestigioasei expoziții internaționale de xilogravură, organizată de *Muzeul de artă și istorie* din Fribourg și de *Societatea internațională a xilogravorilor*) a acordat *Mențiunea de onoare* pentru xilogravurile *Calamitate III* și *V*, prezentate de Ethel Lucaci Băiaș.
Expoziția *Xylon 8* a fost deschisă la *Muzeul de artă și istorie* din Fribourg între 12 ianuarie și 25 februarie 1979.
Din 2112 lucrări a 607 artiști din 43 de țări — o impresionantă solicitare de a participa la această confruntare internațională — juriul a selecționat 200 lucrări aparținînd unui număr de 121 artiști din 27 țări. Ethel Lucaci Băiaș participă a treia oară la o expoziție *Xylon* (gravurile sale au fost de asemenea admise la *Xylon 4* — 1966 și la *Xylon 7* — 1976).
Expoziția actualei ediții va fi itinerată în alte orașe — din Elveția, R.F. Germania, Polonia, S.U.A., și va fi prezentată și în Berlinul Occidental. R.

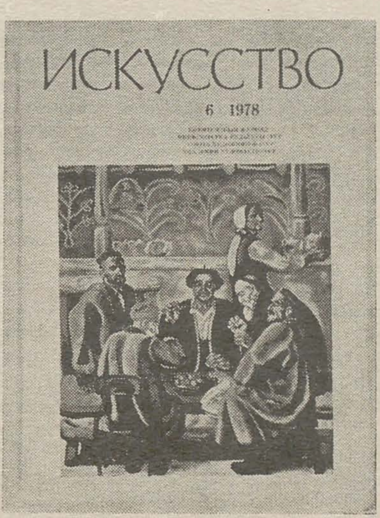
(În il.: ETHEL LUCACI BĂIAȘ: Calamitate III, Calamitate V, xilogravură)

LONDRA

Printr-o corespondență expediată de *British Crafts Centre* din Londra, Diana Hughes, organizatorul expoziției celei de a treia *Bienale internaționale de miniaturi textile*, deschisă anul trecut la Londra (între expozanți figurînd din țara noastră Liliana Anastasescu și Șerbana Drăgoescu) ne informează că, între 7 octombrie 1978 și septembrie 1981, expoziția întreprinde un impresionant turneu: (în ordine cronologică) Aberdeen (Scoția), Tilburg și Amsterdam (Olanda), Lausanne (Elveția), Viena (Austria), Dowse (Noua Zeelandă) — și în continuare în o serie de localități din Statele Unite ale Americii. R.







DEKORATIVNOE ISKUSSTVO 8/1978

Cea mai mai parte a spaţiului acestui număr este consacrată problemelor artei populare. Articolul de fond al revistei prezintă rezultatele politicii culturale a statului sovietic în sprijinirea creatorilor populari, a integrării artei populare în viaţa culturală a poporului. O masă rotundă, sub genericul « Valoarea culturală a centrelor artizanele », dezbate situaţia artizanatului la diferitele popoare sovietice. Sînt enumerate succesele obţinute în reînvierea meşteşugurilor pe cale de dispariţie: după mai mulţi ani de dezbateri, s-a reuşit ca, în cazul artizanatului, indicii de productivitate a muncii să nu mai figureze printre cifrele de plan, iar procedeele tehnice au redevenit mai puţin mecanizate, obţinîndu-se în felul acesta ca perspectiva estetică să prevaleze asupra celei economice.

Printre celelalte contribuţii se remarcă cea a lui Victor Martinov, « Critica de artă ca epicultură », care continuă dezbaterea, iniţiată de revistă cu mult timp înainte, asupra problemelor metodologice ale criticii de artă.

ART HISTORY Nr. 2 June 1978

« Art History » este o foarte tînără revistă britanică, aflată de abia la al doilea număr. Editată de Asociaţia istoricilor de artă din Anglia, revista se doreşte şi reuşeşte să fie un periodic academic în cel mai bun sens al cuvîntului. Calitatea contribuţiilor, dintre care unele, cum ar fi substanţialul studiu asupra perspectivei, semnat de Martin Kemp, sînt datorate unor somităţi, este impresionantă. Judecînd după primele apariţii, Art History promite să-şi cucerească un loc de prim rang printre publicaţiile de acest gen, mai ales că manifestă o remarcabilă deschidere, cu care, din păcate, reprezentantele aceleiaşi categorii nu prea se pot lăuda: lista subiectelor abordate variază de la Brunelleschi la « Politica corpului: sexualitatea feminină şi artiştii de sex feminin după 1970 ».

MÜVÉSZET 9/1978

Numărul 9 al revistei maghiare « Müvészet » e dedicat aproape în totalitate delicatului subiect al educaţiei vizuale. Articolele prezintă experimentele de acest gen desfăşurate în Ungaria, cum ar fi « Atelierul de artă pentru copii şi tineri », din cadrul Galeriei Naţionale Maghiare, « Studioul tinerilor artişti populari », precum şi altele, care au avut loc în şcoli de la ţară sau în diverse tabere. Toate aceste experimente au fost iniţiate în legătură cu manifestările Săptămînii Mondiale a Artelor Plastice, organizate în 1978 în Ungaria sub titlul: « Cultura străzilor şi pieţelor ». De remarcat în special studiul lui Péter Forgács, care încearcă să fundamenteze un sistem de limbaj vizual care să integreze şi fenomenul lingvistic şi muzical, plecînd de la concluziile Bauhaus-ului, precum şi articolul lui Sandor Makoldi despre copii ilustratori ai cărţilor de poveşti.

ART AND ARTISTS, September 1978

Varietatea sumarului numărului pe septembrie al revistei Art and Artists, care merge de la orientalismul în arta europeană a celei de a doua jumătăţi a secolului XIX la Johns şi Warhol, trecînd prin Henry Moore, arta venezueleană contemporană şi tendinţe moderne în fotografie, nu reuşeşte să compenseze, după părerea noastră, o accentuată şi continuă tendinţă de scădere a nivelului revistei. Sîntem foarte departe de numerele antologice, ca de pildă cele consacrate avangardei ruse sau constructivismului internaţional, cu care Art and Artists ne obişnuise cu cîţiva ani înainte.

ISKUSSTVO 5, 6/1978

Numerele 5 şi 6 ale revistei « Iskusstvo » sînt construite pe scheletul de rubrici care i-a devenit tradiţional. Sînt trecute în revistă realizările recente ale artiştilor sovietici, reflectate în cea de a doua Expoziţie unională consacrată aniversării creării miliţiei sovietice. Portretele de artişti sînt dedicate, de această dată, monumentalistului Torgul Narimanbekov, sculptorului I. Vasiliev şi graficianului G. Krollis. La rubrica « Problemelor teoretice » putem citi un interesant articol de sociologia artei, « Industria capitalistă a culturii », al lui I. Luksin, o critică de pe poziţiile filosofiei marxiste a fenomenului de « mass culture ». Evocarea lui Watteau şi a lui Philip Otto Runge, aflaţi pe lista aniversărilor culturale ale anului, completează în mod fericit cuprinsul acestor două numere.

DUTCH ART AND ARCHITECTURE TODAY, November 1978

Aflată doar la cea de a patra apariţie, revista olandeză Dutch Art and Architecture today a reuşit să-şi găsească un profil propriu. Numărul de care ne ocupăm este dedicat artiştilor tineri: un interviu cu poetul, desenatorul şi pictorul Lucebert, însoţit de unul din poemele sale, o prezentare a creaţiei recente a islandezului Sigurdur Gudmundsson şi a noilor lucrări în sticlă datorate lui Mieke Groot şi Richard Meitner. Un grupaj de articole are ca subiect arhitectura olandeză contemporană şi problemele ei specifice. O relatare a lui Jean Leering asupra raportului « O cercetare asupra artelor vizuale în practică » completează sumarul.

RADU STERN

PRECIZARE

Imaginea apărută în nr. 8—9/1978 p. 79 col. 3 sus reprezintă sculptura « Clini de cursă » de Vasile Sandu.
În nr. 11/1978 la pag. 40 col. 2 mijloc în loc de Dan Mirea se va citi Dan Minea.
Autorii afişelor alăturate, reproduse deasemeni în nr. 11/1978 p. 24 sînt graficienii Napoleon Zamfir şi Constantin Costa.

Napoleon Zamfir

Constantin Costa

În nr. 1/1979 p. 9 r. 34, în loc de Alessandro se va citi Alessandro Magnasco.

Dans ce numéro:

Articles à signaler

« Arta »

(dr. pr. Vasile Drăguţ)

p. 1
Les 25 années d'existence de la revue « Arta » sont évoquées dans le présent numéro par le rédacteur en chef, le professeur dr. Vasile Drăguţ; marquant le rôle insigne de l'organe de presse de l'Union des arts plastiques dans la vie culturelle roumaine, sa capacité de polariser les démarches de la critique d'art — l'auteur affirme dans l'article qu'il consacre à cet événement: « Graduellement la revue ,,Arta" est devenue le véritable forum des débats sur l'art — l'engagement des artistes et des critiques d'art dans les problèmes de l'urbanisme, du design, des rapports entre la tradition et l'innovation etc., etc. étant assuré par l'organisation de ,,tables rondes", qui sont tout autant de possibilités de confrontation d'opinions et de stimulation.
Ayant conscience du fait qu'une publication destinée à l'artiste contemporain est tenue d'être un facteur de polarisation spirituelle, d'être le réceptacle des valeurs authentiques du passé et de prospection inlassable dans le futur, les pages de la revue ,,Arta" contiennent maints textes de référence sur l'art populaire et l'art médieval roumain, sur l'art mondial, sur l'avenir de la création artistique. On notera particulièrement le mode exemplaire dont furent constituées les archives Brancusi, valeureuses non seulement du point de vue de l'effort documentaire, mais surtout en tant que méthode de récupération critique d'un moment d'exception de l'histoire de l'art roumain et mondial à la fois [. . .]. Maintenant, au bout de 25 années d'existence [. . .] ses pages recèlent des trésors inestimables que nous ne sommes pas encore à même d'évaluer pleinement: des dizaines de milliers de réproductions d'œuvres d'art et des milliers d'articles qui sont tout autant de documents révélateurs sur le développement de l'art dans la période écoulée. Presque toute l'histoire de l'art plastique de la Roumanie contemporaine est contenue dans ces documents sans lesquels on ne saurait rappeler d'une manière convaincante les réalisations de cette période artistique effervescente.
Au seuil d'une nouvelle période d'activité, la revue ,,Arta" veillera plus que jamais à devenir le véritable messager de la conscience critique, à exalter sans cesse les valeurs authentiques de la création artistique autochtone, à stimuler les débats, à établir un pont de communication solide entre tous les artistes [. . .] Partant des prémices que l'art contemporain ne peut subsister qu'en cultivant le respect des traditions autochtones, la revue ,,Arta" se propose de faire connaître le plus largement possible les œuvres et les documents d'art populaire et d'art médieval, de démontrer que les valeurs culturelles roumaines occupent un rang honorable dans la hiérarchie de l'art mondial. »

Les Salons officiels

p. 2
La fin de l'année 1978 a été marquée du point de vue artistique par quelques manifestations d'importance: le Salon national d'art graphique (Salles Dalles); le Salon de peinture et de sculpture de la ville de Bucarest (Musée d'art de la République); le Ier Salon d'arts décoratifs de la ville de Bucarest (Musée des collections). Les arts graphiques font l'objet de l'article de Mihai Drişcu; sous le titre « Fragments d'une chronique impossible » Andrei Pleşu présente la peinture; la sculpture est abordée par François Pamfil dans l'article intitulé « Un bilan incomplet ». Enfin, les arts décoratifs sont recensés par Paul Petrescu (« Métier-art-industrie ») et Olga Buşneag (« Tapisserie, céramique, mode »).

L'éducation artistique — prise de conscience objective

p. 24
Sous la rubrique « Art/Science/Education » nous publions dans le présent numéro de notre revue une première série de textes, groupés sous le titre « L'éducation artistique — prise de conscience objective », portant sur l'experience pédagogique du lycée d'arts plastiques de Timişoara: dans le texte intitulé « Le nouvel art d'enseigner l'art » Mihai Drişcu fait la présentation générale du projet d'enseignement; le professeur Jean Perciun est l'auteur de la note introductive sur l'activité et le programme du lycée; une batterie de « Tests de perception et de sémiotique pour l'atelier de communications visuelles » est réalisé par le professeur Constantin Flondor Străinu, le materiel illustratif étant sélectioné parmi les ouvrages des élèves de la classe finale. En stimulant la création et en orientant l'éducation de la créativité vers l'intégration du travail artistique dans la vie sociale, le lycée d'arts plastiques de Timişoara este devenu un modèle d'école contemporaine.

Filiales de l'U.A.P.

Se proposant de s'occuper d'une manière continue de la vie artistique des filiales de l'U.A.P. afin de donner un meilleur aperçu du phénomène artistique roumain contemporain, notre revue publie dans le présent numéro, sous les rubriques « Itinéraire », « Chronique », « Profil », « Visites d'ateliers », « Début » etc., une série de matériaux réalisés par nos collaborateurs. Sont présentées les filiales des villes de Jassy (p. 30), Oradea, Arad, Timişoara (pp. 33, 44, 46), Curtea de Argeş (p. 36), Deva et Petroşani (p. 38), Galaţi (p. 40), Brăila (p. 43), Cluj-Napoca (p. 46), Braşov (p. 46), Bacău (p. 52).

L'art et la culture thrace en Bulgarie

(dr. Radu Florescu)

p. 55
Le Musée d'histoire de la République Socialiste de Roumanie a accueilli dans le courant du mois de janvier une ample exposition consacrée à l'art et à la culture thrace en Bulgarie; comportant un valeureux choix de pièces originales celle-ci constitue un document du plus haut intérêt pour la connaissance du monde thrace. Récensant l'exposition, l'historien dr. Radu Florescu souligne l'opportunité de cette manifestation en Roumanie, dont les musées possèdent de précieuses collections d'objets thraco-gètes et daces — offrant ainsi aux spécialistes la possibilité de recherches comparatives fondamentales.

Etienne Hajdu

(Andrei Cornea)

p. 62
Au Musée d'art de la République s'est ouverte, au mois de janvier, l'exposition du sculpteur français Etienne Hajdu, originaire de Roumanie. Présentant l'exposition, Andrei Cornea s'attache à révéler les ressorts intimes d'un univers artistique complexe qui envoûte par sa force vitale, par le rythme dansant de la matière, par un rythme « biologique » dissimulé de l'ombre et de la lumière.

La revue ARTA présente les artistes roumains contemporains

Constantin Cantea

p. 36
Né le 10 mai 1944 à Amărăşti-Vîlcea. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1974). Début en 1976. Exposition personnelle en 1979 à Bucarest. Participe aux symposiums de création industrielle de Medgidia (1974) et Curtea de Argeş (1976).

Coriolan Hora

p. 44
Né le 17 août 1928 à Sînnicolaul român (département de Bihor). Etudes à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca et à l'Institut « I. E. Repin » de Moscou (1956). Depuis 1956 participe aux Salons officiels ainsi qu'à d'autre manifestations collectives. Expositions personnelles à Bucarest (1966, 1975), Oradea (1969, 1975), Cluj-Napoca (1975). Participe aux expositions d'art roumain organisées à Budapest, Belgrade, Zagreb, Novi Sad (1966), Turin (1969), Budapest, Miskolcz (1974), Debrecen (1972, 1976, 1977). Prix: 1956 — IIIe Prix pour la peinture attribué par l'Union des arts plastiques.

Ioachim Nica

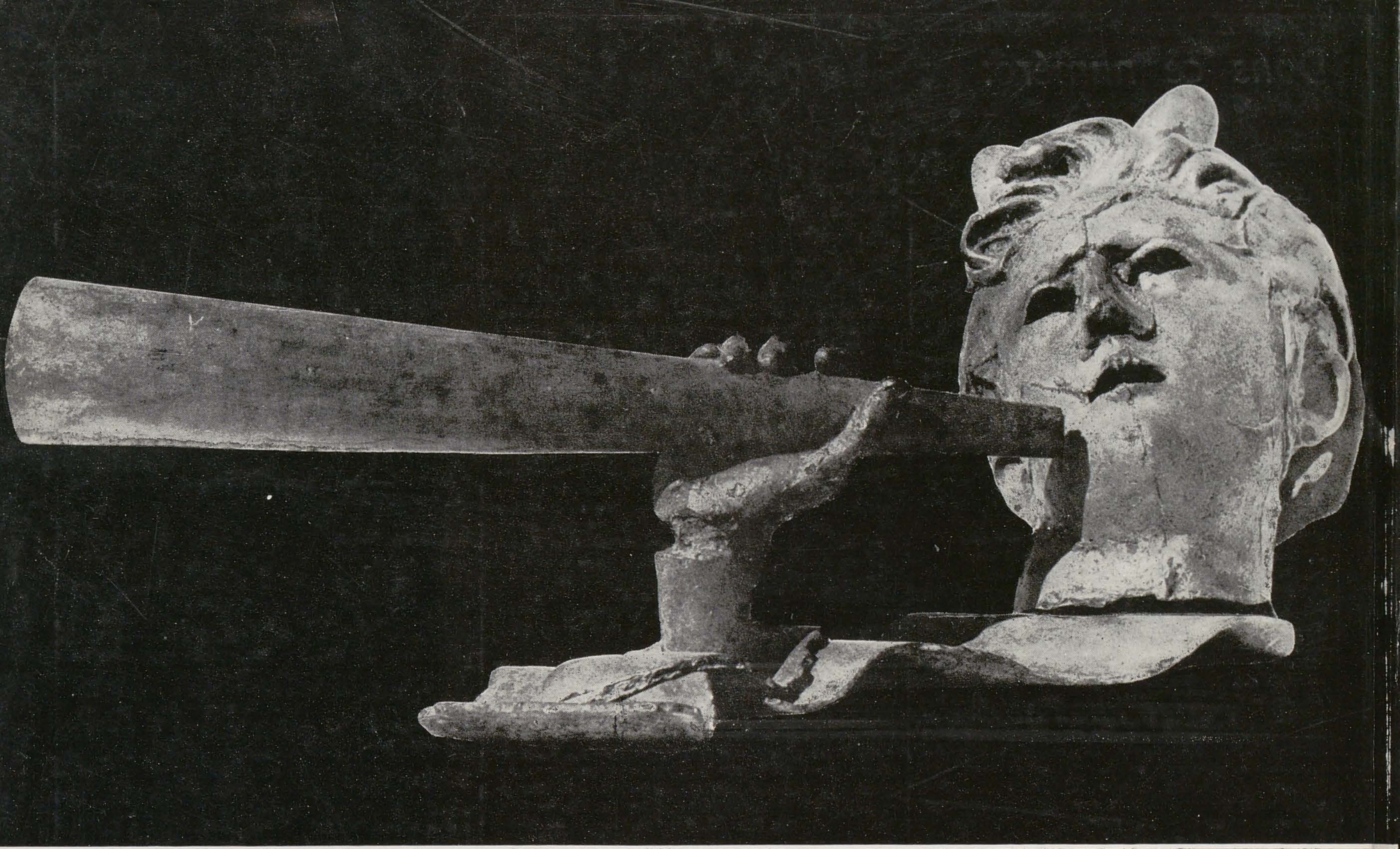
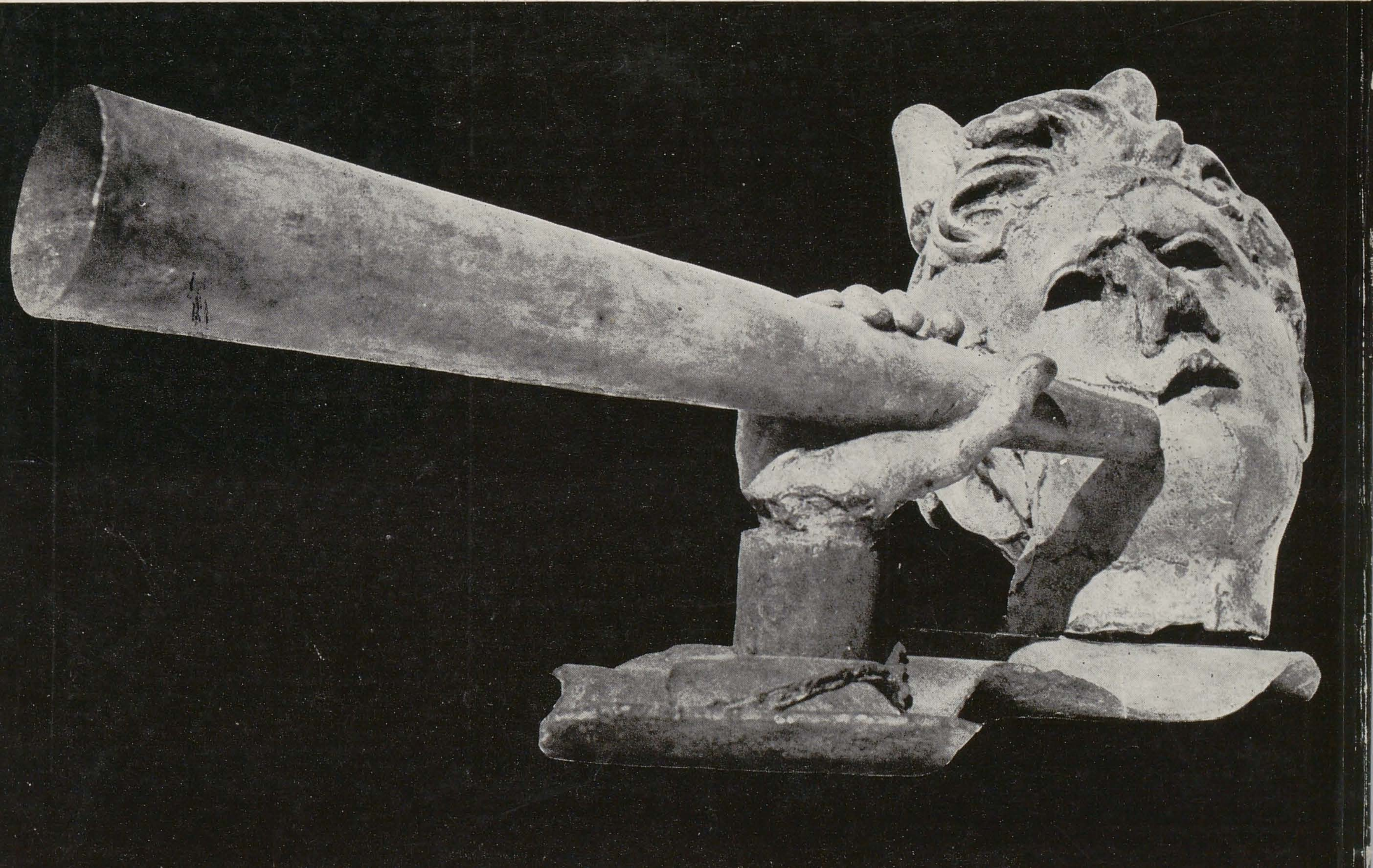
p. 46
Né le 12 septembre 1937 à Probota-Iaşi. Etudes à l'Institut d'arts plastiques « Ion Andreescu » de Cluj-Napoca (1956—1962) et à l'Académie d'art de Vienne (1972—1973). Participe depuis 1962 aux Salons officiels, aux expositions régionales de Cluj-Napoca ainsi qu'à d'autres manifestations collectives. Exposition personnelle à Vienne (1973). Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1973 — Philadelphia; 1976 — Offenbach/am-Main.

Teodor Rusu

p. 48
Né le 18 février 1935 à Moreni-Dîmboviţa. Etudes libres de peinture. Entre 1958 et 1972 il a travaillé dans une colonie de peintres à Poiana Mărului. Débute en 1967. Participe aux Salons officiels, à des manifestations collectives organisées en Roumanie, ainsi qu'à l'exposition d'art roumain organisée à Berlin (R.D.A.) en 1974.

Gheorghe Iovian

p. 50
Né le 27 décembre 1951 à Şimleul-Silvaniei (département de Sălaj). Etudes à l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. Début en 1972. Expositions personnelles: Bucarest (1973), Cluj-Napoca (1978), Oradea (1978). Expositions de groupe: Bucarest (1973, 1975, 1976), Braşov (1973), Oradea (1973, 1975, 1976), Cluj-Napoca (1977). Participe à l'exposition d'art roumain ouverte par la filiale U.A.P. Oradea en 1976 à Debrecen, ainsi qu'à l'Exposition internationale organisée par la « Fédération Mondiale de la Jeunesse démocratique », à Paris, en 1973. Prix: 1978 — Prix du Comité Central de la Jeunesse communiste, decerné à l'occasion de « l'Exposition des jeunes artistes à Bucarest ».

Ion Sima

p. 60
Né le 19 décembre 1898 à Pericei-Sălaj. Etudes de droit à l'Université de Bucarest et de Cluj-Napoca. Docteur ès sciences juridiques en 1922. Etudes de peinture à Cluj-Napoca avec Acs Ferenc (1919), à Vienne (1926) et à Paris, où il fréquente l'Académie de la Grande Chaumière (1930). Début en 1935 à Cluj-Napoca. Participe aux Salons officiels ainsi qu'à d'autres manifestations collectives en Roumanie et, depuis 1964, aux expositions organisées sous les auspices de la Société des Artistes Indépendents, à Paris. Expositions personnelles à Cluj-Napoca (1935, 1958), Bucarest (1955, 1964), Paris (1969), Miskolcz (1973). Expositions retrospectives à Cluj-Napoca, Zalău et Oradea (1973—1974). En 1978, à l'occasion de son 80-e anniversaire, une retrospective de ses œuvres a été organisée à Bucarest.